Cómo estrenan los autores

J. León Pagano

CÓMO ESTRENAN LOS AUTORES

Tip. El Anuario.—Diputación, 344.—F. Granada y C.ª
(Obra compuesta con máquinas LINOTYPE)

Biblioteca de Autores Americanos

José León Pagano

Cómo estrenan los autores

(CRONICAS DE TEATRO)

F. GRANADA Y C.ª, EDITORES
BARCELONA

MAUCCI HERMANOS É HIJOS
RIVADAVIA, 1435
BUENOS AIRES

MAUCCI HERMANOS
1.ª DEL RELOX, 1
MEXICO

PN
2452
B8P3

LIBRARY
AUG 24 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1112329

ÍNDICE

	Págs.
Advertencia	9
Cómo estrenan los autores	11
Marcos Severi	19
Emilia Pardo Bazán, autor dramático.—*Verdad*	25
Marco Praga íntimo	35
Bárbara	47
La Rafale	53
Le voleur	59
El pasado	67
Nuestros hijos	71
Vers l'amour	77
Alma gaucha	85
La marcha nupcial	91
Facundo	99
Il Re Burlone	107
Malía	115
Pietra fra pietre	123
Romersholm	131
Hedda Gabler	141
Tutto per nulla	149
L'abbesse de Jouarre	157
Una visita á Eleonora Duse	165
El año dramático: Resumen	177

A D. Enrique Caprile

El Autor

ADVERTENCIA

He reunido en este volumen algunas de mis crónicas dramáticas. Escritas au jour le jour, *todas ellas vieron la luz en* «La Nación» *de Buenos Aires, en la sección á mi cargo. Deben exceptuarse dos correspondencias enviadas de Madrid la primera, y la segunda de Milán.*

Van reunidas aquí tal como se publicaron según las exigencias del periodismo. Nada ha sido alterado ó modificado, al presentarlas en la forma definitiva del libro.

Buenos Aires, 1908.

CÓMO ESTRENAN LOS AUTORES

Afirma un dramaturgo de gran renombre que los estrenos son luchas empeñadas entre el público y el autor de la obra. Según el dramaturgo citado, ambos acuden á la liza para vencer; de ahí que ambos vayan prevenidos. Pero he aquí lo curioso: el autor desea vencer, el público quiere que le venzan. Se impone, desde luego, un detalle digno de nota, esto es, que autor y público luchan por la misma causa. Sin embargo, el público es un aliado con prevenciones: no cree en diversidad de criterios, ni en personalidades caracterizadas, ni en distintos modos de ver, si todo ello está en disonancia con su propia modalidad. Por eso no admite, ni como hipótesis, que una derrota del autor dependa más de su desacuerdo que de la obra en sí. «¿No me agrada la obra? Luego es mala. ¿Para quién escriben los autores? ¿Para el público? Luego es menester complacerlo y no hostilizarlo».

De suerte que, por todo esto, y por otras cosas más, el público acompaña al autor en su triunfo ó lo abandona en la derrota y hasta lo escarnece en ella sin apelación... Digo sin apelación presente, porque el futuro ¡buenos chascos nos depara á veces! Yo creo que por espíritu de contradicción...

Lo cierto es que eso, á lo cual D'Annunzio llama «la gran bestia» (léase público), suele ser tornadi-

za, pues se dan casos en que prodiga á un autor dramático todo género de homenajes durante la representación de una obra y parece disponerse ya á sacarlo en andas, cuando de pronto, como obedeciendo á un conjuro, el aplauso frenético se trueca en burla despiadada; y allí donde el autor ha creído alcanzar el mayor efecto sólo consigue el escarnio. En realidad, el público de los estrenos tiene con frecuencia todas las crueldades del niño... Y los autores que, generalmente, aunque no siempre, algo saben de psicologías colectivas, acuden á la lucha con desmayo angustioso, y con un solo anhelo, pero vehemente: salir cuanto antes de ese atolladero.

¿Se explican de otra manera las transformaciones que experimentan las noches de estreno? Veamos algunos.

*
* *

Rovetta es todo un caso. Si estrenara muchas obras seguidas se convertiría en un émulo de Succi. En efecto: Rovetta ayuna, y va al teatro antes que nadie, cuando aun no están encendidas las luces, como si tratara de ocultarse en la sombra. No habla, y prefiere estar solo; y á pesar de las crueles sacudidas de su sistema nervioso, tiene un instinto sorprendente para prever el éxito ó vislumbrar el fracaso de sus obras, mientras se están representando. Le basta á veces el detalle más imperceptible para darse cuenta. Siempre es el primero en exclamar: «la obra no cae; esto no se salva». Sin embargo, cuando advierte que el desastre no se puede evitar, domina sus nervios, recupera toda su tranquilidad y llega á la más perfecta calma. «Lo amargo del cáliz—dice—lo

apuro á la mañana siguiente: paréceme despertar en presidio».

*
* *

A Roberto Bracco la nerviosidad lo arroja del teatro. Apenas está para levantarse el telón, después de examinar el detalle más insignificante de la *mise en scène,* abandona las tablas á toda prisa y echa á andar hasta el café más próximo, pero nunca el del teatro mismo. Allí es cuando sus nervios se ensañan cruelmente con el dramaturgo. Los amigos del celebrado autor de *Maternidad* tratan de distraerlo, ó hablan de la obra que en esos momentos está en pugna con el público, como de un éxito indiscutible. Bracco no contesta; se limita á sacar el reloj, calcula y luego dice en dialecto napolitano (la noche de un estreno suyo, Bracco no sabe italiano): — Ya llegamos á la escena tal; ella decide la suerte de mi obra. — Y guarda el reloj con gesto brusco mirando sin ver. Inmediatamente consulta el reloj de nuevo, y así diez veces en un minuto. ¡El reloj de Bracco! Llegó á ser proverbial entre la gente de bastidores. Es increíble la importancia de su papel en la noche de un estreno. La verdad es que Bracco ha llegado á ser un calculista maravilloso. Desde la mesa del café sigue paso á paso todo el desarrollo de la representación, sin equivocarse jamás, en virtud de su diminuto colaborador. Por eso cuando Bracco dice: «Ya llegamos á la escena tal; ésta decide de mi obra», todos callan. En efecto, si la escena pasa y van al café á comunicárselo, Bracco hace un gesto de viva satisfacción y se encamina hacia el teatro, donde al final del acto sabe que lo van á aplaudir.

En Milán, esto no lo consiguió nunca, es decir, antes de *Maternidad*. Exceptuando *Maternidad*, Milán ha silbado invariablemente todas las obras de Bracco. Los amigos de inquirir acerca de las capillas literarias, harían descubrimientos muy significativos con respecto á las silbatinas de Bracco.

La víspera del estreno de *Maternidad* en Milán, nos hallábamos cenando en el Cova, Rovetta, Bracco y otros. Rovetta, aludiendo á la representación del día siguiente preguntó á Bracco: «¿qué tal se prepara el reloj para mañana?...» «No lo consultaré en absoluto»—repuso el autor en capilla. — «¿Por qué? — insistió Rovetta. — Porque mañana Milán me aplaudirá por primera vez»—replicó Bracco.—Y así fué, en efecto.

Hay quien asegura que desde esa noche Bracco ya no usa reloj...

*
* *

Ugo Oietti hace poco alcanzó en Turín un gran éxito con la comedia titulada *El clavel rojo*. La noche del estreno de su primera obra le comunicó el resultado á un amigo por medio de un telegrama concebido en estos términos: «Ruidosamente silbado. Preparo dos comedias más». Tuvo un duelo con Gandolín, y conquistó á la primera actriz de la compañía. «No me parece poco»—observa D'Annunzio.

*
* *

¡D'Annunzio! He aquí un nombre que hablando de silbatinas, se impone. Desde luego, con *Francesca da Rimini* nos ofrece un caso único: fué

silbada dos noches antes de su estreno. Veamos cómo. Se había fijado con alguna anterioridad la fecha de la *primiere* de *Francesca* en el teatro Costanzi, de Roma. Inútil nos parece indicar que reinaba gran expectativa, tratándose de una obra tan zarandeada como *Francesca da Rimini.* D'Annunzio mismo había dicho en una carta dirigida al sindaco de Florencia, y que publicó *La Nazione* de la misma ciudad: «Creo haber realizado obra no indigna de Dante»...

En fin, llegó la noche fijada para el estreno, y desde el anochecer la muchedumbre rodeaba el teatro Costanzi. Pero como sus puertas tardaran en abrirse, á pesar de estar espléndidamente iluminado, el gentío comenzó á arremolinarse haciendo vivas manifestaciones de impaciencia. Mas, un cartel que acababan de colocar en la ventanilla de la boletería vino á explicarlo todo. El estreno de *Francesca da Rimini* se aplazaba dos días.

Los que estaban cerca del cartel anunciador comunicaron la noticia, que se fué propagando poco á poco, hasta iniciarse un clamoreo que pareció convertir en horda salvaje á aquellos que momentos antes iban á ser espectadores del teatro más aristocrático de Roma. Gritos, denuestos, y dominándolo todo, agudos y prolongados silbidos, que revelaban si no otra cosa, buenos y resistentes pulmones.

La intervención de la autoridad se hizo indispensable, y su presencia produjo un verdadero desbande. Pero los arrestos efectuados pudieron evidenciar un hecho harto significativo: las personas detenidas estaban armadas... de pitos. Sus poseedores iban, pues, á cumplir una consigna. ¿Quién los enviaba?

Todo esto no quiere decir en manera alguna que la noche del estreno de *Francesca da Rimini*

escasearan los silbidos; pues abundaron hasta rebasar la medida desde las primeras escenas; más aun, se iniciaron antes de levantarse el telón.

Es menester haber visto el aspecto del teatro Costanzi aquella noche. Sólo nuestra Opera en una función de gala podía rivalizar con él. Pero dominaba allí una nota que no poseemos nosotros. Aun dejando de lado la política y la aristocracia representadas esa noche por sus figuras más culminantes, el Costanzi reunía á todas las eminencias del arte y de las letras. Michetti había venido expresamente de Pescara; París y Londres tenían como representantes á sus críticos más autorizados, y en los pasillos se susurraba que el rey y la reina asistirían á la representación. Sin embargo, el palco real aguardó en vano la presencia de los monarcas, quizá en previsión del desorden...

Imposible es dar idea de las proporciones que éste había alcanzado; é imposible es describir cuanto ocurría entre telones. Una confusión contenida, mezcla de estupor y de indignación, paralizaba ó alteraba el desarrollo escénico de la obra. Entre ese ir y venir sin orden ni concierto, la Duse concibió una esperanza y apeló á un recurso que juzgó decisivo: presentarse inmediatamente al público y recitar su papel; acaso su presencia conseguiría dominar el estrépito. Todo se hizo entonces con una rapidez, con una nerviosidad indescriptibles: se acortaron escenas, se suprimieron papeles casi por entero, hasta que *Francesca da Rimini* (la Duse) se presentó en la galería del palacio medioeval acompañada de Samaritana. Fué un instante solemne: el teatro pasó de una algarabía infernal al silencio más absoluto; fué un intervalo fugaz de angustiosa expectativa. La Duse dijo los primeros versos con voz sofocada, casi imperceptible. Luego descendió lentamente los

peldaños de la escalinata, y llegó junto al sarcófago cuyo rosal rojo, avivado por el sol primaveral, la conturba, la enardece, hasta que toda su pasión se desborda en un trozo de exaltación lírica realmente subyugadora.

Pero «la gran bestia» volvió á rugir. Los silbidos, como si esa breve tregua les hubiese prestado nuevo aliento, se multiplicaron con mayor energía, alternados con gritos y exclamaciones ensordecedoras. Es menester haber visto á la gran trágica en esos instantes; hubiérase dicho electrizada junto al sarcófago. Sus facciones se alteraron con dolor angustioso, y sus ojos, como convertidos en fuentes vivas, se desbordaron en lágrimas que, por un contraste irónico, la profusión de luces embellecía extrañamente.

¿Y D'Annunzio? D'Annunzio asombraba por su impasibilidad. Asistía á todas esas anormalidades como si se tratase de la obra de un desconocido cuya suerte no le interesase: en D'Annunzio se hubiera podido ver todo, menos al autor de *Francesca da Rimini,* pues mientras el público trataba con tanta dureza su última producción, él se entretenía en referirme los detalles del estreno de *Cittá Morta,* en París; pero todo ello con perfecta calma, como si hubiésemos estado solos y paseándonos en un parque al aire libre. Hubo un momento, sin embargo, en que cesó de hablar para enterarse de algo que ocurría en la sala del teatro. En efecto, los silbidos y la gritería habían llegado al colmo, lo cual produjo una reacción que quiso dar solución al conflicto con argumentos contundentes. Muchas familias, presas ya de un pánico invencible, abandonaban sus localidades, pues el teatro se había convertido en un campo de Agramante. Fué el único momento que interesó al autor de *Francesca da Rimini.* Y D'Annunzio,

siempre consecuente consigo mismo, siempre adorador del *bello gesto,* exclamó: «¡ Esto es digno de un estreno de Víctor Hugo!»

Sólo faltaban los chalecos rojos, aunque no escasearon los puñetazos de que tanto se jactara Teófilo Gautier.

*
* *

Domenico Oliva, según sus declaraciones, daría todo lo que ha escrito en cambio de la impasible serenidad de D'Annunzio en la noche de un estreno. Y tiene razón. Pues á pesar de ser hombre avezado á las controversias, el público de un teatro le infunde terror. Como diputado, es notoria su actuación en la cámara italiana; como director del *Corriere della Sera,* de Milán, sus polémicas alcanzaron repercusiones cuyo recuerdo aun persiste; y como crítico dramático del *Giornale d'Italia,* de Roma, puesto que ocupa hoy, hace sentir casi diariamente el empuje de su personalidad caracterizada por lo valiente. Sin embargo, la noche que estrenó su drama histórico titulado *Robespierre* en el teatro Niccolini, de Florencia, porque el telón del tercer acto había caído en silencio, huyó á todo correr, sin llevar ni siquiera el sombrero. Tuve que detenerlo en la calle á viva fuerza, y al preguntarle adonde iba, me contestó, sin conocerme: «á mi casa». ¡ Su casa estaba en Roma, y él quería ir á pie desde Florencia!

Junio, 29 de 1905

«MARCO SEVERI»

Esta noche se estrena en el teatro Rivadavia la nueva obra dramática de don Roberto Payró, cuyo título encabeza estas líneas.

La víspera del estreno de *Sobre las ruinas,* sinteticé mi juicio acerca de esa obra luminosa y fuerte con estas frases: «Mañana no es el público quien juzgará el drama de Payró: es el drama de Payró quien va á juzgar al público». Y ambos se juzgaron acertadamente (1).

Marco Severi, su nuevo drama, es, á un tiempo, una bella obra y una generosa acción, en que se hermanan el puro culto del arte y la empresa filantrópica, cualidades estas que no pueden extrañar, dada la sensibilidad exquisita que caracteriza las producciones del señor Payró. Por eso ha realizado el autor en *Marco Severi* obra de pensador y de poeta. Obra de pensador y de poeta, porque al calor de sus ideas toma forma sensible y trascendental un principio de ética jurídica que envuelve todo un problema y encarna virtualmente la solución del mismo. Todo ello sin teorizar, con profundo anhelo humano.

Sólo el que está avezado á luchar con el tecnicismo escénico de buena ley puede apreciar en su justo valor la armonía en que se funden aquí los elementos ideológicos, abstractos, con la vida pasional, convulsionada á veces, siempre intensa.

---

(1) *Marco Severi* obtuvo el más franco de los éxitos y se representó cuarenta y cinco noches consecutivas.

Como en *Sobre las ruinas,* Payró demuestra en *Marco Severi* que se puede interesar y aun conmover constantemente al público sin que el argumento del drama gire en torno al eje obligado del instinto sexual. El amor, sin embargo, llena los tres actos de la obra, pero como impulso generador de pasiones encontradas y múltiples, no como «genio de la especie», que diría Schopenhaüer. En *Marco Severi,* el amor lleva á la culpa y regenera, ó más exactamente, la culpa es consecuencia del amor mismo. El observador descubrirá en el personaje creado por Payró un fenómeno perfectamente clasificado por la psicología moderna: un pasional sensitivo, culpable por exceso de virtud. Pero, veamos, ante todo, el drama en sí.

Marco Severi vive en Roma, es un litógrafo inteligente, activo, laborioso y, por una serie de circunstancias, se ve en la estrechez, privado de recursos, con la madre enferma, cuya salud requiere cuidados que el hijo no puede proporcionarle, aun cuando los médicos declaren ser imprescindibles para preservar la vida de la anciana. La situación es desesperante; Marco Severi siente desgarrársele el alma, encerrado en un círculo de hierro que le tortura, con una idea fija, sola, única: la madre que se muere por falta de recursos. En ese estado de ánimo van á buscarle para cooperar en la falsificación de billetes de banco; le ofrecen adelantarle dinero, aunque no gran cosa; pero Marco Severi puede, con la suma ofrecida, socorrer á su propia madre, salvarla, volverla á la vida, y obcecado por esa idea, sin detenerse á meditar en la culpa, sin comprenderla quizá, acepta. Acepta y la falsificación se lleva á cabo, pero sin consecuencias, pues la policía lo descubre todo. Entonces, para escapar al rigor de la pena, el hijo huye, al tiempo que la madre, aniquilada

bajo ese golpe de la fatalidad, muere en la desolación. Marco Severi viene á Buenos Aires; desde aquí, informado por los diarios de Roma, sabe que sus compañeros hacen recaer sobre él toda la culpa, alterando la verdad, y le condenan, en contumacia, á veinte años de presidio. Pero libre de la acción de la justicia, Marco Severi se convierte en Luis Vernengo. Trabaja, abnegado, perseverante; es otro hombre; su pasado se le presenta como el recuerdo confuso y borroso de un sueño febril. Los pequeños ahorros juntados á costa de privaciones, hacen que de obrero pase á ser dueño de una imprenta cuyo costo va amortizando poco á poco, trabajosamente, pero sin desmayar en su activa laboriosidad. Se casa, funda un hogar; el canto de ternura susurrado por su esposa junto á la cuna del único hijito, lo dulcifica todo, le infunde nuevos bríos, y Luis Vernengo, noble, generoso, en medio de esa calma apacible, sólo piensa en beneficiar á cuantos lo rodean: quiere que todos participen de su dicha; quiere que todos participen de su prosperidad. La imprenta pasará á ser de propiedad común, será una cooperativa; los que trabajen en ella tendrán derechos iguales en las utilidades. Pero cuando sus anhelos se van á realizar, cuando todo parece sonreirle, cuando su sed de amor le impulsa á ser bueno y honrado, la justicia humana lo paraliza en su obra, y sólo atiende á castigar. Un espía instalado en la misma imprenta, que sigue otra pista, adquiere la certeza de que Marco Severi y Luis Vernengo son una sola persona; y ésta cae bajo la ley de extradición. El gobierno italiano lo reclama para hacerle cumplir su condena: la justicia no reconoce en Luis Vernengo al obrero redimido, al esposo, al padre; sólo ve en él á Marco Severi; le arrebata del hogar honrado y fecundo para trasladarle á

un presidio de Italia, y convertirle en galeote. La sociedad ha perdonado; la justicia, no. Lo que pocos momentos antes era amor, prosperidad, dicha, familia, hogar, aspiraciones, todo va á convertirse en un hacinamiento de ruinas y desventuras. Pero, ya lo he dicho: el problema encarna virtualmente la solución. A instancias del juez, el ministro de Relaciones exteriores intercede, y viene el indulto. Mas, antes de llegar aquí ¡cuántas angustias, cuántos estremecimientos afanosos! El juez los sintetiza todos con esta frase, que de por sí constituye un rasgo de alta y noble moral: «Hay que enmendar esa ley».

He aquí el argumento del drama.

El caso ocurrido recientemente en La Plata, hace de *Marco Severi* un tema de actualidad (adviértase que Payró ha escrito su drama mucho antes de producirse el suceso que indicamos). No se trata, pues, de un hecho aislado. Los que siguieron el desarrollo progresivo, hasta en sus detalles accesorios, del asunto Viscussi, experimentarán, sin duda, un movimiento de asombro al ver la profunda analogía que existe entre la obra de Payró y el caso citado. Lo significativo del fenómeno, por lo oportuno, autoriza el apotegma de Goethe: «Los límites de la realidad y la ficción, constituyen una sola esencia». El autor ha resuelto en el drama un gran problema jurídico, sin hacer tesis, y, lo que más importa, es que llega á la generalización valiéndose de un episodio sencillo, desarrollado con toda sobriedad, aun en las escenas más vehementes y conmovedoras.

Marco Severi, como obra teatral, es de factura admirable. Los actos giran sobre sí mismos hasta redondearse como si fueran de una sola pieza.

El primero de ellos es un cuadro de ambiente reproducido con extraordinaria fuerza representa-

tiva. Es un cuadro animado, lleno de color, sorprendido en la realidad misma y trasladado á la escena con la firmeza y el vigor propios de un maestro. El acto segundo, que concentra toda la acción, es de una pujanza arrebatadora. Desde su comienzo la tensión nerviosa llega á ser interior. La fiebre y la angustia que preside los preparativos para la fuga de Marco Severi están admirablemente expresados. Asistimos á una lucha punzante, llena de situaciones que cautivan por el color de humanidad que el talento del dramaturgo ha conseguido infundirles.

El acto tercero cierra ligeramente la obra, y cuando al final de ella el juez deja escapar de sus labios la frase: «Hay que enmendar esta ley», comprendemos toda la transcendencia del drama y comprendemos también que éste sólo podía ser concebido por un cerebro sano y por una gran conciencia.

Julio, 18 de 1905

EMILIA PARDO BAZAN, AUTOR DRAMATICO

«*VERDAD*»

Madrid, Enero 9 de 1906

Habíame propuesto no ocupar mi atención, para estas crónicas, en asuntos de literatura dramática, mas ahora juzgo indispensable reseñar una obra cuyo estreno revistió todo el carácter de un acontecimiento. Refiérome al drama en cuatro actos de doña Emilia Pardo Bazán, que con el título de *Verdad* acaba de estrenar María Guerrero en el Español.

La sala del *clásico* presentaba esta tarde un aspecto deslumbrador. Cuanto Madrid tiene de notable resplandecía en ella. Era el de hoy un estreno excepcional. Al interés que presupone toda *première* agregábase el ser autor de la obra una dama y una dama de gran celebridad.

Las notabilidades de la política y de la aristocracia mezclábanse allí con gentes de Academias y Ateneos. Huelga decir que en palcos y butacas predominaba el elemento femenino. Las mujeres, hermosas en sus atavíos, no ocultaban la ansiedad de que eran presas. Cada escritor célebre que llegaba, ó artista notable, ó dama del gran mundo, es acogido con un murmullo; los anteojos se dirigen á ellos, ávidos. Luego se inicia una serie de saludos, seguidos de sonrisas, ya familiares, ya

amistosos. En la sala, desbordante, bulle la expectativa. Se anunció comenzar el espectáculo á las cuatro y media, son las cinco y cuarto y aun no tocó la sinfonía. La atmósfera está caldeada de impaciencia.

Abandono la sala un instante para salir al saloncillo á saludar á María Guerrero. Al pie de la escalera me encuentro con Emilia Pardo Bazán dispuesta á alejarse del teatro. Está serena, sonriente, y mientras cruzamos un saludo no puedo contener esta pregunta:—Pero cómo, ¿se marcha usted, doña Emilia?—Sí, me dice con tono sencillo, calmoso,—voy al Ateneo; no quiero asistir al estreno de mi obra, no quiero ver cara á cara al monstruo.—¿Y si el público la llama, si pide que salga el autor?—insistí yo.—No saldría, repuso. —¿Por qué, y usted perdone? Y con un acento lleno de gracia, mientras se alejaba, repuso:—Porque ya no tengo veinticinco años.

Al mismo tiempo, Enrique de la Vega me informa que él mismo iría al Ateneo á enterarla acto por acto. Lo felicité, aun cuando la misión podía no resultar grata...

Poco después el timbre eléctrico dió la señal de que iba á empezar la función. Los dispersos apresuráronse á ocupar sus localidades respectivas; se atenuaron las luces de la sala al tiempo que las del proscenio se avivaban, y ante un silencio general, ansioso, ávido, levántose el telón.

El primer acto se desarrolla en la sala de una casa señorial gallega. Habita su dueño, Martín, el solar hidalgo de Trava. Es noche profunda. El joven espera inquieto la primera entrevista con la mujer amada. Su criado, Santiago, va al río á buscarla para conducirla desde la barca hasta la casa solariega. Todo esto con misterioso sigilo, pues Irene de Aurente, vizcondesa de Barcelos,

la amante, es esposa de un diplomático; y para despistar un posible descubrimiento, Irene se hace acompañar á las inmediaciones del pazo por uno de sus adoradores, el conde de Portalegre.

Martín recíbela en sus brazos con fervoroso amor. El, un sentimental, ingenuo en lides amorosas, tímido, aislado, rústico. Ella, una mundana aristocrática, fascinadora, que gusta de las aventuras galantes.

Al fin podrá el enamorado dar expansión á las angustias de tantas esperas, de tantos disimulos. Nadie pudo traducir la mutua simpatía, pues Irene nunca le dejó acercarse al círculo social donde ella vive. Pero, lejos de entregarse á los deleites de esa entrevista amorosa, Martín tórnase hosco, la ingenua rudeza de su primer amor le atenaza con los celos; la pasión se trueca en egoísmo violento; siente impulsos de *Verdad,* quiere saber su vida, conocer su pasado. En un rasgo de altivez ella lo rechaza, él la arroja. Pero cuando Irene va á marcharse, Martín la detiene; sujétala, vuelve á indagar, exasperado, decidido, hasta que, agobiada y desdeñosa, confiesa brutalmente que antes amó á otros, sí: al conde de Portalegre, al mismo que acaba de acompañarla. Los celos se desbordan. En la exaltación, Martín siéntese lanzado por la ira contra aquella mujer, que forcejea para hundirle; y creyendo sujetarla, la ahoga. Acude Santiago, el fiel servidor, y le obliga á ponerse en fuga, por la violencia, prometiendo encargarse de borrar las huellas del delito.

Y bajó el telón.

El primer acto produjo verdadero estupor en el público. Oyóse el golpe seco de la cortina chocar sobre el tablado entre el mayor desconcierto.

Poco después estallaron en los pasillos las discusiones más acaloradas; impacientes por decir

cada uno su opinión, todos hablaban á un tiempo. Pero entre el vocerío, alcanzábase á percibir las ideas generales.

La muerte de Irene de Aurente causó profundo desagrado, y bien lo demostró el público acogiendo la escena con murmullos desaprobatorios.

Luego, la situación carecía de lógica, de verdad. ¿Cómo concebir que Martín, tras de tanto esperar la primera entrevista con Irene, en vez de aprovechar esa fugitiva hora de amor, lo único que puede exigirse de una mujer como ella, sienta celos retrospectivos, y antes de poseerla trate de sondar su pasado y, olvidando su propia pasión, la ultraje primero y la estrangule después? No es humano. Y como todo arranca de ahí, condenan la obra. Los más calmosos dicen que no debe juzgarse un drama por su primer acto, y dicen bien.

En todos los grupos atacan y defienden la obra con igual vehemencia. ¡ Luego hay quien niega que un estreno teatral es una lucha entre el autor y el público!

Comienza el segundo acto.

Estamos en la cocina de la vieja casa gallega. Transcurrieron seis años desde el día del crimen. Este permanece en el mayor secreto. Santiago, como lo había prometido, borró toda huella: quemó los despojos de Irene y aventó luego sus cenizas.

Si algún rastro quedara podía revelarlo la madre del criado y cómplice; pero Santiago encerró á la anciana por toda la vida, hasta que, sin desplegar los labios, murió secuestrada, víctima de su propio hijo.

Pasan seis años, y al cabo de ellos vuelve Martín casado con Anita, hermana de la muerta, á quien recuerda por ser de exacto parecido. Pero el señor de Trava sigue prendado de la que ya no

existe, inconscientemente, y no ama á su esposa.

Vive así, abrumado por el peso de la culpa, torturado por el remordimiento, como si todas las energías pugnaran en el despertar de la conciencia. Saborea por momentos la embriaguez de la verdad que le asoma á los labios. A este punto, un episodio de indiscutible belleza dramática va á propiciar la confesión. Un criminal vulgar, «Sangrenegra», á quien la guardia civil trae preso por haber dado muerte á una mujer, despierta en Martín viva simpatía; compadece al merodeador de caminos, se interesa por él, consigue que le sean quitadas las esposas y las ligaduras que le atan codo con codo y, por último, que pueda andar á caballo el camino que conduce á la cárcel.

Martín llega á conmoverse intensamente, y acicatado por su sed de verdad, está á punto de delatarse á la justicia. Dijérase que el alma iba á purificarse en el castigo voluntario. Pero el cómplice lo impide al tiempo que llega Anita, á la cual aun nadie conoce allí; y al verla, Santiago retrocede, diciendo aterrado: ¡Jesús! ¡Los muertos tornan!

Y volvió á caer el telón, en medio del frío silencio; y volvieron los comentarios á ser duros.

Acto tercero.

Representa la escena el hermoso jardín del Pazo de Trava. Tras breve diálogo entre Martín y Santiago, asistimos al desarrollo del drama íntimo. Martín no puede ya refrenar el deseo de revelárselo todo á Anita, que constantemente se duele de lo que ya juzga desvío y es remordimiento. Ella le adora, pero no le ve dichoso, y se siente infeliz. En vano indaga el secreto pesar de su marido, mientras ella no le oculta el suyo. La desaparición, la fuga, el asesinato de Irene, no se borraron, ni podían borrarse de la memoria de su hermana, an-

siosa de descifrar el enigma, de saciar la venganza, de saber la verdad. El marido de Irene, temeroso de escándalo, evitó las pesquisas. Ella, sin embargo, sospecha del conde de Portalegre, la última persona que acompañó á su hermana.

El conde de Portalegre, que ha sufrido el peso de esa sospecha durante seis años, le ha pedido una cita para contarle toda la verdad.

Injuriado y acusado por Anita, el conde habla por fin. El tiene indicios de la muerte de Irene: celoso, él la siguió furtivamente la noche terrible. El espió como entraba allí, después de cruzar la orilla que separa el jardín, ¡ y no la vió salir!

Desesperada, anonadada, mientras Portalegre se aleja, Anita llama á su esposo. Este es el momento culminante de la obra. Acude Martín por un lado y simultáneamente viene «Sangrenegra», que huyó de la guardia civil, y le pide que lo oculten.

La situación es vigorosa é interesantemente dramática. — ¿Quién es ese hombre? — pregunta Anita, demudada.

—Ese—contesta Martín,—es un asesino y yo otro, porque yo maté á Irene.

Un grito de terror domina la escena mientras baja el telón entre murmullos hostiles.

Luego los comentarios. Las damas no disimulan el azoramiento que las embarga. Algunas revelan en el brillo de los ojos vivo interés por la acción del drama; otras cruzan señas de inteligencia de palco á palco y ocultan con el abanico un gesto de malicia picaresca: y todas, en grupos dispersos, se entregan á un discreteo de animación insólita.

Parte del auditorio masculino se desborda ruidosamente en los pasillos para despejar la tensión nerviosa en discusiones paradojales. Aquí, nadie

opina: todos sentencian. Ya en contra ya en pro de la obra, todos adoptan un estilo de aforismo.

Con dificultad me abro paso entre un grupo donde discuten Rusiñol, Marquina, Angel Guerra, Manuel Bueno; y junto á la puerta que conduce al saloncillo, doy con Enrique de la Vega. La pregunta era inevitable:—¿Y doña Emilia?—De verla vengo. Acabo de llevarle la noticia...—contestó algo apesadumbrado. Luego insistí:—¿Pero cómo está, qué dice?—Doña Emilia está lo más tranquila. Figúrese usted que al verme llegar, ella es quien me consuela á mí. En cuanto á la derrota, ya podemos llamarla así, asegura que para nada influye en su ánimo, pues lejos de desanimarla, le da mayores bríos para sus obras futuras.

Conociendo como conozco la espiritual entereza de la Pardo Bazán, no puse en duda cuanto acababa de referirme el emisario. Dado su carácter batallador, no podía ser de otra manera.

Y, por último, comienza el cuarto acto. Ocurre en el despacho de Martín. La acción se desarrolla con suma rapidez. Anita no quiere rendirse á la evidencia; Martín acude al testimonio de su cómplice, y resuelve confesar públicamente su crimen. Anita, en quien los celos pueden más que la venganza, tiene una frase de verdadera profundidad psicológica: A ella la querías—dice.—A mí no. A mí no serías capaz de matarme.—Y cuando Martín parte, decidido á entregarse á la justicia, ella pide á Santiago que lo detenga, y éste, para salvar la honra de la casa, lo mata, de un tiro. Acuden los civiles, que venían en busca de «Sangrenegra», Santiago se entrega á ellos. Anita, desesperada, loca, exclama: Yo soy su cómplice.

Y termina el drama entre ruidosas manifestaciones de desvío.

La obra, como pudo verse, no tuvo éxito, más

aun: fué un verdadero fracaso, decisivo, inapelable.

En la penúltima escena, presenciamos un espectáculo realmente lastimoso. María Guerrero, que había defendido con heroicidad su doble papel de Irene y Anita, se queda sola en el proscenio.

Está echada en el suelo, exhausta, aguardando ansiosa que Santiago regrese con Martín. La situación es hermosamente trágica. Pero, dispuesto á apurar todo encarnizamiento, el público olvida su propio decoro y manifiesta el desagrado producido por la obra con la mayor irreverencia, hasta llega á hacer dificultosa la representación. Y María Guerrero, vejada por aquella actitud agresiva, rompe á llorar dolorosamente. Entonces, ante esa tortura desbordante en lágrimas, hombres y mujeres todos de pie, estallaron en una ovación formidable. ¡ Oh, público!

Sin embargo, algún mayor respeto merecía quien como Emilia Pardo Bazán, ha creado tanta obra famosa y está hoy en plena gloria literaria. Luego, si es verdad que la obra constituye una equivocación, también es cierto que entre el hacinamiento de escenas y episodios hay rasgos de extraordinaria belleza, situaciones hermosamente concebidas, y una limpidez de diálogo insuperable.

Y después de esto, valga la siguiente declaración: doña Emilia Pardo Bazán es uno de los espíritus más nutridos, uno de los cerebros más vigorosos de la España contemporánea. Dotada de extraordinarias facultades mentales, pudo adquirir una cultura «á la que pocos españoles llegan» y un estilo «que cualquiera puede envidiar» como afirma con autoridad magistral Menéndez y Pelayo.

Sin desatender las graves especulaciones de filosofía y crítica, y alcanzando en la novela altas rea-

lizaciones, la ilustre escritora gallega ha llegado á ser la más fecunda y mejor cuentista de España, pues, sin duda alguna, no hay quien la aventaje en el género. Pero aquí hago mía y aplico una frase de Sarcey: el teatro es un don, y doña Emilia Pardo Bazán no tiene ese don.

MARCO PRAGA INTIMO

Milán, Abril.

Nos hallamos en el Savini, sentados á la misma mesa. Volvemos del teatro Manzoni donde acaba de estrenarse *L'Arcolaio,* comedia juvenil de cortos vuelos. El público recibió la obra con hostilidad manifiesta, cosa que á Marco Praga parécele natural, dado lo endeble de su contextura escénica. Lo que no le parece justo es la actitud de varios escritores, también jóvenes, que desde un palco manifestaron, durante el espectáculo, sus desaprobaciones con viveza un tanto censurable. —¿Qué han hechos ellos—pregunta,—para justificar tanta severidad irrespetuosa?—Y tras esta interrogación, Marco Praga junta los labios como quien hace morros, gesto habitual cuando calla, y se abisma en un profundo silencio. Sus ojos claros se quedan fijos en un punto, como si tratasen de concentrar en la retina visiones dispersas é incoherentes. Con la cabeza echada hacia atrás, inmóvil, continúa como extasiado, al parecer ajeno á la vida mundana de restaurant nocturno que se desarrolla en su derredor, inquieta, febril...

Marco Praga es alto, delgado, rubio; habla poco, dijérase retraído, huraño. Tal como lo veo, los rasgos de su rostro enjuto se acentúan merced á un juego de luces. Tiene la mandíbula fuerte, el mentón vigoroso, y la expresión cavilosa del frontal traduce bien su carácter reservado. Todo acusa en él un espíritu enérgico, tenaz. Los que lo

conocen íntimamente, dicen que en la discusión se apasiona hasta la violencia.

Marco Praga continúa inmóvil á mi lado, la mirada penetrante siempre fija, y un cigarrillo humea olvidado entre sus dedos finos y largos. Lo observo con curiosidad cada vez mayor, al paso que afluyen á mi memoria episodios de su vida literaria.

Hace algunos años, hablando de arte con un periodista, entre confidencia y confidencia, Marco Praga dijo, alzándose de hombros:—Cuando el público ya no quiera saber nada de mí, abriré una tienda.—¿De qué?—preguntó su interlocutor.—De comedias—repuso Marco Praga. Me traerán los argumentos—continuó—y yo los adaptaré á la escena en veinticuatro horas, sobre medida.

Y hoy, Marco Praga está escribiendo una comedia cuyo asunto es de madame Gressac, autora de *La Passerelle*. Esto no quiere decir en manera alguna que el público no vea en el celebrado autor de *Le Vergini* á uno de sus ídolos. El ruidoso éxito alcanzado recientemente con su último drama, *Crisis,* es buena prueba de ello. Y, sin embargo, algo hubo que pareció anormal en la carrera literaria de este innovador, algo que pareció autorizar sentencias poco confortables. No ha mucho, un escritor célebre, me dijo, aludiendo á Praga:—Está agotado.—¿Por qué? En realidad ha producido regularmente, sin interrupción, puede decirse, un drama por año. Pero es indudable que su fama se ha cristalizado. Todos reconocen en él un dramaturgo de dotes poderosas; nadie intenta menoscabar sus méritos altísimos; á él corresponde el haber iniciado la evolución moderna del teatro italiano contemporáneo. Con todo, se habla de Marco Praga como de un viejo luchador vencido...

Y sólo tiene cuarenta y cinco años. ¡Tan aprisa se vive!

En rigor de verdad, lo que ha envejecido aquí es su teoría: el naturalismo. Como envejeció en Francia y en Alemania. La historia del naturalismo en el teatro italiano señala uno de los fenómenos más curiosos de la literatura contemporánea. Es necesario oirla de los propios labios de quienes son, ó fueron, sus decididos sostenedores: Marco Praga, Giuseppe Giacosa y Gerolamo Rovetta. Habla el primero, escuchad:—Era yo tenedor de libros, empleado en una casa de beneficencia; rara vez iba al teatro y sabía de literatura lo poco que pude aprender en las conversaciones de mi padre y de sus amigos. Sólo me dominaba una antipatía instintiva hacia Pablo Ferrari. Frecuentaba la casa de las hermanas de una mujer á quien hicieran célebre los amores de un rey... El ambiente me pareció extraño: á fuerza de observarlo acabé por escribir un drama que titulé *Las Vírgenes,* y que, aun cuando sólo fuese por el título, me pareció interesante. Alguien lo leyó, y se representó. Al día siguiente del estreno supe por los diarios que yo era «un innovador, un rebelde. ¡Dios sabe qué más!»

En la creación de este drama, según declara, Marco Praga fué inconsciente. Oid ahora á Giacosa:—A mí me aconteció algo bastante raro. Cierto día se representa mi drama, *Amores tristes,* y á la mañana siguiente soy un héroe, un innovador, un rebelde. ¡Y yo que nada sabía de ello! Sólo porque después de una escena pasional mi heroína tiene que hacer las cuentas con la cocinera, mi drama constituía una revolución. Yo no había encontrado nada más poético que ese episodio, y se lo juro á usted, ninguna idea de brutalidad «verista» me indujo á escribirlo.

Pero, ahora que en Italia, y fuera de ella, el teatro propiamente «verista» declina, continúa Giacosa, lo repito, yo no creo en manera alguna que el teatro pueda ser una pura y simple representación de la realidad. ¡Historias! El drama debe sustentarse de una idea central que lo vivifique todo, desde la cima á las raíces, que lo sostenga como el esqueleto sostiene al cuerpo. Más (y aquí siempre temo no ser comprendido): la idea no debe constituir una tesis, una opinión, grande ó pequeña, sino uno de esos axiomas psicológicos reconocidos ya como eternos. Este fenómeno, en un sentido de pura etimología, puede denominarse «idealismo». Y Rovetta:—«...Pero, urge confesarlo, la realidad ha llegado á ser «demasiado» real, demasiado común, y hoy, una reacción perfectamente explicable, exige algo nuevo, ó mejor, quiere ver las cosas envueltas en cierto idealismo poético, pues el público tiene de sobra con la prosa inevitable de la vida ordinaria. Por eso me parece que D'Annunzio llega oportunamente, pues su teatro reúne no pocas de las cualidades que exige nuestro tiempo». Sin embargo, Rovetta, seguro estoy de ello, admite el teatro de D'Annunzio más como intención que como resultado.

Roberto Bracco también es partidario de la observación, pero subordinada á una idea estética. Marco Praga es, pues, el único que continúa aferrado á lo que él llama la realidad. Esto explica, si no justifica, la existencia de ese círculo que constriñe su personalidad en una como limitación rezagada.

En este punto se apodera de mí una idea fija: oirle teorizar. Pero, sabiendo como sé, que no gusta de pláticas literarias, trato de dirigir la conversación merced á preguntas discretas. Praga advierte mi juego, y con una sonrisa cuya fina

malicia se complace por haberse adelantado á mis intenciones, dice:—En fin, ¿lo que usted quiere es entrevistarme? Por no aparecer como menos avisado doy como acordada la entrevista, y eludiendo contestar directamente á su pregunta, le digo:—Me basta con que me autorice usted á publicar sus opiniones acerca de la literatura dramática. Praga sonríe de nuevo. Mas, es lo cierto que breves instantes después, mientras nos sirven la cena, entre bocado y bocado hablamos con absoluta cordialidad. Discurriendo sobre el teatro de ideas, el nombre de Ibsen vino inevitablemente á cruzarse en nuestro diálogo. Marco Praga lo recoge con interés, y dice:—Ya he declarado en otra ocasión que odio á Ibsen y á los ibsenianos. Yo quiero que el fin del arte sea el arte mismo. Basta reproducir la verdad con nitidez. Y ahora agrego: Ibsen no es un dramaturgo; Ibsen es un pensador, un filósofo. Sus obras son grandes problemas morales ó intelectuales dialogados en una forma más ó menos nebulosa; pero, teatro, no. Figúrese usted: el simbolismo en la escena. ¿Es admisible? Yo contesto con una pregunta:—¿Según usted el teatro debe ser claro, sintético, casi esquemático, verdad? — Sin duda — responde — puesto que el público es parte esencial en la concepción de un drama.—Pero, insisto, eso no debe excluir la substantividad misma del drama. Praga hace un gesto expresivo y tras breve pausa, agrega:—No me interesa. Después que yo he observado la verdad que traslado á la escena, el público deducirá su idea; pero es él quien debe hallarla por sí mismo; pues no me incumbe indicársela.—Zola, aun cuando batallase como jefe de la escuela naturalista, se inclinó con preferencia á mostrar y demostrar sucesivamente. Las causas y los efectos alternan en muchas de sus obras, con especialidad en «Les Trois Villes» y

«Les Quatre Evangiles». Allí lo vemos hacer símbolos de los seres y las cosas. Su arte estaba, pues, supeditado á un principio que él consideraba de ética absoluta. Y, no obstante, creyó de buena fe, como Praga sigue creyéndolo, que se reducía al más estricto objetivismo. Por lo tanto, ningún elemento debía entrar en sus libros que no fuese de observación directa. Es curioso que no advirtiese el contrasentido al narrar cosas que jamás pudo ver. Y aun aquellas observadas las amplifica, las agranda, confiriéndoles un aspecto propio, adaptándolas á la naturaleza de su espíritu. Por eso fué personal, y sobre todo, grande. Zola lo reconoce implícitamente, al decir que su arte es «la naturaleza vista al través de un temperamento». Esto es claro y además justo. En primer lugar, porque nadie posee la verdad objetiva. (De ahí que la situación del crítico siempre resulta ridícula cuando pretende emitir juicios definitivos). Nosotros no conocemos, ni podemos conocer, sino un número de hechos muy restringido. A nada más puede conducir el paciente atisbo del observador. De donde se deduce que la realidad artística se compone de elementos imaginarios y de elementos objetivos. Hay como una verdad latente en esta paradoja de Baudelaire: «La imaginación crea el paisaje.» Nadie lo confirma mejor que los mismos naturalistas en todos sus procedimientos. Max Nordau observa que Balzac no pudo ver toda la vida de sus novelas y que éstas son producto exclusivo de la imaginación. En cuanto á Zola, sus amigos y sus discípulos más íntimos nos ofrecen datos inapreciables al respecto. Oid á Maupassant: «Así, Zola, que batalla con encarnizamiento en pro de la verdad observada, vive retirado, no sale nunca, ignora el mundo. Entonces ¿qué hace? Con dos ó tres notas, algunos informes que espiga aquí y acullá, arma sus novelas. En una

palabra: imagina, siguiendo lo más posible la línea que entiende ser la lógica, costeando todo lo que puede la verdad». Huelgan los ejemplos. Para cuna de los «Rougon Macquart», Zola inventa una ciudad: Plassans. Según Paul Alexis, Plassans es Aix de Provenza, pero algo modificada. Los detalles de la insurrección de esta ciudad, Zola los tomó de la «Historia de un golpe de Estado», de M. Ténot. «La Ralea» se desarrolla en la alta sociedad del imperio, ambiente donde el novelista no había penetrado nunca. Para escribir «El vientre de París» y «La caída del cura Mouret» le vemos ir á caza de informes, y «adivinar» el resto. «Naná» obedece al mismo procedimiento. Zola no poseía datos personales acerca de la galantería de alto copete. Es notorio cómo se sirvió de los detalles que le proporcionara un amigo de Flaubert, hombre de mundo y parisiense iniciado en el feminismo de las Nanás...

Pero aun dejando de lado estos hechos, por otra parte incontrastables, existen leyes fundamentales que hacen de la verdad absoluta, en literatura sobre todo, una pretensión inasequible. En psicología mismo, los límites del experimento se reducen á muy poca cosa.

Es harto sabido que Zola defendió con libros teóricos su estética literaria.

Por mi parte, acabo de releer «Le naturalisme au Théâtre». Admirable como ejercicio dialéctico, esa obra no ha convencido á nadie. La orientación actual del teatro francés lo confirma.

*
* *

Después de mi digresión mental, fíjome de nuevo en Marco Praga, y evoco esta declaración

suya: «Yo odio á Ibsen, acaso no lo comprendo; acaso no lo imito porque no sé imitarlo. Yo no tengo cultura, y para imitar á Ibsen quizá sea necesario un talento diferente y una cultura superior á la mía». Sus palabras me sugieren una pregunta. «Sé, responde, que hoy existe una tendencia hacia el teatro de ideas.—¿Usted admite la clasificación?»—interrogo de nuevo. Y como Marco Praga contesta afirmando, le insto á citarme ejemplos prácticos.—Es muy fácil, dice: *Almas solitarias* de Hauptmann, y *Amores tristes* de Giacosa. Son dos obras maestras, y ambas responden á tendencias distintas.—Pero negando «la idea» á *Tristes Amores*—le observo,—usted contradice á Giacosa, pues él se propuso demostrar allí como un hombre, á veces se encuentra, fatalmente, sin voluntad propia, ni ajenos impulsos, envuelto en conflictos dolorosos y terribles, tanto más dolorosos en cuanto que no sabe á quién atribuir la responsabilidad de ello.—Con ese criterio, me dice, no hay arte sin ideas. No, no es eso lo que entienden aquí por teatro de ideas. Ya he citado á Hauptmann, y la intención es clara. Entre nosotros sólo hay un dramaturgo que tiende á él: Enrique Butti. Pero no cuaja.

En efecto, Butti no alcanzó jamás un éxito unánime. Sus obras encierran, por lo general, complicados problemas sociales y morales, algunos de pujante trascendencia; pero no siempre consigue triunfar. No sé si debe atribuirse á cierto desequilibrio que parece existir entre la concepción y el desarrollo escénico.

Butti, rechaza indignada y enérgicamente toda genealogía. El no quiere derivar sino de sí mismo. Le hallo razón. En sus primeros libros ya había revelado una intensidad de pensamiento que le justifica. Ved «L'Inmorale», una novela juvenil,

y sobre todo, el prefacio. No obstante, creo con Giacosa que todos los dramaturgos italianos han «sentido» á Ibsen. Y Bracco más que nadie. *El triunfo* es un drama francamente ibseniano, y su parentesco con *Romersholm* es claro hasta la evidencia.—Bracco ahora triunfa, me dice Praga; pasa de éxito en éxito.—Sí, agrega un escritor que nos acompaña, pero triunfa con obras feas, *Maternidad, Fruto acerbo*...—Es una opinión.

Fíjome que al hablar del teatro italiano la conversación gira constantemente en torno á tres ó cuatro nombres.—En esto estamos, responde Praga. No veo surgir un solo nombre nuevo que pueda señalarse como promesa futura.—Y me habla del próximo concurso, que él presidirá, organizado por la Duse, de una manera bastante ingeniosa.

El premio es de veinte mil francos, y Eleonora Duse representará la obra elegida. Lo curioso es que la suma para premio será desembolsada por los mismos concurrentes, en esta forma: cada uno de ellos, al enviar el manuscrito de su obra, paga un derecho de veinte francos. Sólo pueden concurrir mil autores, esto es, lo necesario para completar la cantidad de veinte mil francos. Es un hallazgo, cuesta poco.

—No lo crea usted—me dice Praga, poniéndose muy serio.—A mí me cuesta bastante: ¡ tengo que leer quinientos dramas yo solo!—Y tras breve pausa:—En fin,—agrega,—allá se verá.

Desde hacía rato deseaba preguntarle por qué las compañías italianas descuidan tanto el repertorio nacional y representan casi exclusivamente obras francesas. Le cito el caso de la Mariani en Barcelona, de donde yo venía. Durante una temporada de sesenta funciones, sólo dió dos obras italianas.

—Porque gustará más el teatro francés—dice,

encogiéndose de hombros. Y continúa como reflexionando consigo mismo:—La situación económica del dramaturgo italiano es bastante precaria. Nuestras compañías sólo han pagado derechos en Italia. En el extranjero explotan nuestra labor impunemente. En ocasiones vuelven con beneficios que les llenan las talegas, y á nosotros sólo nos traen, aunque no siempre, el perfume vago del lauro marchito.

Luego me refiere el caso Zacconi. Marco Praga es presidente de la Sociedad de Autores, cargo que desempeña desde hace años con una energía temible. Al regresar Zacconi de Buenos Aires, Praga le exigió los derechos de las obras representadas allí. El gran actor se rehusó á pagar, y entonces Praga le retiró todo el repertorio tutelado por la Sociedad de Autores, dejándole las obras prescriptas por añejas. Zacconi tuvo que acceder; y ambos transigieron al fijar la suma irrisoria de cincuenta francos por cada función.

Un amigo le observa en tono de chanza:—Sin embargo, tú no puedes quejarte; *Crisis,* á estas horas, debe haberte convertido en un Rothschild.

—En Francia—responde Marco Praga en tono indiferente,—con el número de representaciones que *Crisis* lleva, me hubiera producido trescientos mil francos; pero aquí en la dulce Italia, no pasan de veinte mil.

Ya en este tono de confidencias le hablo de su nueva obra en colaboración con Mme. Gressac.

—Se titulará—me dice—*La Parole Donnée* y se representará casi simultáneamente en Francia, en Italia y en Alemania. Yo encuentro bastante curiosa esa forma de colaboración. Madame Gressac ha escrito todas sus comedias así. Ella da el tema, y su colaborador lo desarrolla.—Es extraño. En general, quien posee dotes para desarrollar escé-

nicamente un argumento, está en condiciones de inventarlo. Marco Praga me da estos datos: La señora Gressac intenta escribir una serie de dramas internacionales, y para adaptar el ambiente á sus concepciones acudirá á dramaturgos de países distintos...

—¿Está muy adelantada *La Parole Donnée?*—pregunto.

—Me había comprometido á entregar la obra terminada el día quince de este mes; pero sólo llevo escrito un acto.—Y explica la causa del retraso con algunas intimidades. Marco Praga no puede escribir sino en el campo; la ciudad le enerva. Escribe de día y en plena luz, levantándose muy temprano. Produce de un tirón rápidamente, como Daudet, como Sardou. *Crisis,* su última obra, fué escrita en ocho días. No modifica, no corrige: si la obra sale, bueno; de lo contrario, no se aviene á elaborarla en la ejecución. Pero—agrega,—antes de sentarme á manchar cuartillas, los personajes de mi drama futuro llegan á serme familiares, merced á una larga gestación.

El estreno de su primera comedia indica que no llegó al proscenio hollando palmas. Se titula *Due case.*

—Fué un fracaso terrible—me dice con solemnidad. Luego representó *Mater dolorosa,* drama sacado de la novela del mismo título, de Rovetta; después *L'Amico,* un acto, y por fin *Le Vergini.* A partir de aquí su reputación se extiende á la celebridad.—Usted, le observo, también ha escrito una novela. — Sí, me responde, *La Biondina.* Débese ello á una circunstancia especial: la fundación de *Il Torneo,* de Roma, dirigido por Boutet. *La Biondina* representa el esfuerzo más grande de mi vida. Se publicaba en folletines y la iba escribiendo día por día. Esa novela debió ser un drama;

si usted se fija verá que están claramente indicados los tres actos.—A una pregunta mía de por qué no escribía otras novelas, responde con sencillez:—Porque no tengo cualidades de novelista. En realidad Praga desdeña la novela. Como género le cree inferior al drama.—Este, dice, es más difícil, y tiene mayor eficacia sobre el público.

Jamás lee versos. Es extraño, siendo como es, hijo de un poeta notable. Tampoco lee novelas italianas. Acaso, de vez en cuando, alguna que otra francesa.

He aquí, como final, un detalle curioso. Marco Praga no asiste á los estrenos de sus obras. Cuando éstas se estrenan en Milán, donde él vive, toma el tren y se marcha. No transige con «salir á la escena». Y eso que aquí no se le pide al autor «que hable...»

En efecto, sólo se presentó al público en ocasiones excepcionalísimas, como en el estreno de *La moglie ideale,* representada por la Duse. Y, no obstante, hace poco tuvo que salir á la escena, en Milán.—Pero fué una cosa imprevista, dice, como disculpándose.—Juzgue usted, prosigue: en uno de los entreactos, mi madre quiso que le presentara á la Reiter, quien hace en el papel de mi obra una verdadera creación. Ella había paseado *Crisis* en triunfo por toda Italia. Fuí, pues, con mi madre al escenario para que conociera á la intérprete de mi obra. Una vez allí, el público, que sin duda me había visto, comenzó á pedir con insistencia: «que salga el autor, que salga el autor». Mi madre me rogó, me suplicó, y ¿cómo rehusar?

Mayo, 22 de 1906

«BARBARA»

En la obra que anoche nos dió á conocer María Guerrero, don Benito se aparta de sus bregas racionalistas, cuyas sonoridades tuvieron en desazón á las almas piadosas. Bien es verdad que sólo se trata de un paréntesis. Ved, si no, *Casandra,* de publicación reciente, novela dialogada con vistas al teatro. Esta, como sabéis, es por su espíritu revolucionario hermana de *Electra.* Mas ayer los espectadores no tardaron en advertir que, por esta vez al menos, don Benito nos dispensaba de Pantoja...

Con la tragicomedia estrenada anoche en el Odeón, Galdós vuelve, pues, á su teatro ideológico. Pone el lugar de la escena en Siracusa, á principios del siglo pasado; pero no es, como pudiera creerse, una obra de época. *Bárbara* es una tragicomedia simbólica, un poco extraña y algo confusa. Veamos, antes, la fábula exterior, y expliquemos, después, el símbolo que de ella se desprende.

Bárbara, condesa de Términi, es esposa de Lotario Paleólogo, comerciante griego, poseedor de cuantiosas riquezas. Pero Bárbara no siguió los impulsos de su corazón al unirse á este hombre. Sometiéronla sus padres, deslumbrados por las riquezas de Lotario Paleólogo, fascinados también porque el nombre del comerciante griego recuerda á los emperadores de Bizancio...

Mas, no obstante los homónimos gentilicios, Lotario Paleólogo parece una encarnación de las

furias sofócleas. Y Bárbara es la víctima de su violenta brutalidad. La vehemencia de Lotario alcanza mayor incentivo aun en el recrudecimiento de los celos. No ignora que Bárbara se ha prendado del capitán español don Leonardo de Acuña, guerrero y místico á la vez. En realidad el galanteo del capitán es platónico, solemne, grave, aunque su amor es intensamente apasionado.

Una orden del rey viene á interrumpir el idilio.

Fernando I de Sicilia manda al capitán á la costa de Albania para organizar partidas volantes que hostilicen las tropas de Murat.

Bárbara le ve partir desde el muro de la ciudadela. Cuando la nave se pierde en el horizonte, y desaparece en lo azul, ella sigue viendo á su amado, y para que la imagen del capitán no se desvanezca, para continuar acariciándola con el pensamiento, cruza la ciudad entera y recorre ansiosa los sitios que le recuerdan de algún modo á su amor lejano. Ya entrada la noche, su desvarío la impulsa en el misterio del bosque sagrado. Y allí, en la selva tenebrosa, guiado por el rumor de las pisadas, sorpréndela Lotario. Y, sobrecogida, aterrada primero, colérica después, forcejeando en el choque violento de pasiones salvajes, Bárbara se apodera de un cuchillo que Lotario lleva al cinto, y allí, en la selva sonora, le mata, más que por odio por espanto.

Sabedor de la muerte de su hermano, Demetrio Paleólogo viene á Siracusa, pero no con el propósito de descubrir á los matadores de Lotario. El da por válida la versión de que murió á manos de ladrones. Demetrio viene á casarse con Bárbara. No la vió desde que era niña, no sabe si se acuerda de él; sólo sabe que viene dispuesto á conquistarla. Para ello cuenta con Horacio, intendente de Siracusa. Es rico, muy rico; monopoliza el tráfico

de granos, de pieles y de drogas de Oriente. Se impone á Horacio, señor de vidas y haciendas, y le tuerce á su voluntad. Pero no por la riqueza de que dispone, sino por obras de arte: Horacio entregará á Demetrio la condesa de Términi, á campio del torso de Diana en el baño, de Praxíteles, y de la Venus «Callipige», de Scopas. Queda pactado.

Leonardo vuelve de Albania; y para apoderarse de Bárbara, Horacio encarcela al capitán, quien, por su parte, se acusa voluntariamente del homicidio de Lotario. En vano confiesa Bárbara su delito, agregando las más graves imputaciones de sí misma. No se la escucha. Horacio lo ha previsto todo. El tribunal, juzga á Leonardo, y le condena á muerte. Sólo queda, pues, un medio para rescatarle: el casamiento de Bárbara con Demetrio.

Y la condesa de Términi, que extrema su pasión hasta el delito, que huye aterrada cuando ve á Demetrio, porque cree ver revivir en éste al propio Lotario, cede al fin.

Leonardo abraza vida de penitencia y va en la peregrinación á Tierra Santa.

Bárbara, terminados sus esponsales, se embarca con Demetrio y juntos vuelven á Oriente. Y sobre todo esto, Horacio se erige como un símbolo. Artista justiciero, gobierna las pasiones y entretiene los ocios de su tiranía modelando con la miseria humana la estatua ideal de la justicia. Son sus palabras.

Hemos relatado el argumento central de *Bárbara,* despojándolo de lo somero y episódico. Escénicamente, la acción de sus cuatro actos se desvanece en una serie de apólogos.

Allí vemos abstracciones, símbolos que dicen lo que piensan, no seres que sienten lo que dicen. Será un arte, sin duda, este que trueca en ideas

los seres y las cosas, pero un arte de silogismo, de vida, no. Los personajes paralizan la acción para explicarse y descifrarse á sí mismos. No vemos desprenderse los caracteres de sus sentimientos, de sus pasiones, de su vida. Galdós lo suple todo con palabras, con definiciones, en lugar de sugerirlo con hechos. El diálogo se sucede con abrumadoras metafísicas y dialéctica pasmosa. Las ideas van y vienen, y se entrecruzan y chocan, pero la emoción no llega. Siempre está presente, como para impedirlo, la voluntad ordenadora del autor.

Sin embargo, existe en todo eso una lógica formidable, pero cuanto más se acentúa esta, más perjudica la intensidad del drama en lo que tiene de humano. Es difícil conciliar elementos de tan opuesta naturaleza como la abstracción y los seres. Por esto sus personajes resultan indeterminados, confusos, borrosos, á pesar de haberles oído hablar durante cuatro actos que, por la multiplicidad de sus alternativas, debieron resumir toda una existencia. Es que Galdós, tan sutil y sagaz escudriñador de complicadas psicologías, que ve los personajes de sus novelas á través de la vida, sólo ve á través de espejismos los héroes de sus comedias. Así preguntamos: ¿qué es Horacio? no quién es. Pues todos sus aforismos no valen á personificarle. Sin embargo, la sombra de su figura llena toda la obra. En él hay algo escurridizo, incoercible, y cuando creemos descubrir un ser viviente nos hallamos con una definición.

Ya otras veces hemos visto á Galdós bregar con dramas que no logran ser escénicos.

La tragicomedia estrenada anoche, además de claridad, carece de proporciones. Ocupan casi todo el primer acto dos figuras sin importancia, completamente episódicas: Filemón, el anticuario pe-

dagogo, y su esposa. Para hacer aún más entretenida la exposición, lenta hasta donde cabe, Filemón, á ratos, habla en griego, y su cara mitad le contesta en latín...

Todos estos recursos los emplea Galdós para llegar á esta conclusión: La justicia es un arte. No se refiere á la justicia perfecta, ideal, que no existe más que en el cielo. La de la tierra es de pura relación, y nunca puede ser un acto de estricta conciencia (Magnaud no diría lo mismo). Su fin es sostener hechos y personas en el estado que toman por sí, con la espontaneidad de su propio destino.

*
* *

Ahora bien, ¿cómo deben interpretar los actores estas obras? La compañía del Odeón contestó anoche á nuestra pregunta, en especial modo María Guerrero, protagonista de *Bárbara*. La aparición de ésta en el primer acto, produjo un efecto soberbio. Vibrante de emoción dramática, relató con brío inusitado la muerte de Lotario Paleólogo. La congoja, el odio, el amor, el espanto, parecían restallar en sus frases atropelladas. Hubo momentos en que el cuadro evocado parecía resurgir ante los espectadores. Pero la misma índole del personaje que representaba le impidió luego sostenerse á la misma altura. El símbolo sólo puede revivir en la abstracción. Una artista tan modernamente flexible como María Guerrero y como ella tan humana, no puede encarnar personajes falsos por definición. Sin embargo, su talento nunca resistió mayor prueba que la de anoche y sólo gracias á una gran intuición pudo salvar las brusquedades

á que está sometido, en la misma escena, en la misma situación, el personaje que representaba. Recuérdese, en el primer acto, como esa misma condesa de Términi, que ruge con salvaje alegría y furor frenético alcanza notas de ternura delicada, y se conmueve ante la majestad del cielo. El personaje no convence, no resiste el análisis humano y apenas se concibe cómo en ese estado de ánimo Galdós la hace enumerar los astros, con sus propios nombres y cualidades: Venus, la constelación del Cisne, el caballo de Pegaso, Perseo, Andrómeda... Se explica, pues, que Bárbara flaquee como carácter, y en el resto de la obra se nos aparezca como mujer sin alma de mujer. María Guerrero defendió su papel con gran arte.

Horacio, tuvo un intérprete eficaz en Fernando Díaz de Mendoza. Fué el suyo de anoche un admirable ejemplo de dicción. Sus máximas llegaron al público envueltas en un comentario de claridad perfecta.

Mariano Díaz de Mendoza, á cuyo cargo estuvo el papel de Acuña, le presentó con sobriedad encomiable. Pepe Santiago se distinguió, como siempre, desempeñando el papel del anticuario Filemón. Bien los demás actores.

Julio, 4 de 1906

«LA RAFALE»

Mme. Cora Laparcerie ha elegido para su debut una obra de pasión y de dolor, un drama pujante y soberbio. *La Rafale* hiere, quema, deja atónitos á los espectadores por su contenido, pero entusiasma y arrebata por la belleza de su arte. Como en *Le Détour,* Bernstein presenta en *La Rafale* seres subyugados por un determinismo obscuro, inexorable. Pero las pasiones aquí se enardecen hasta desbordar. Entre tanta lucha de egoísmos, de rencores, el amor estalla con la expansión generosa del sacrificio.

¿Es buena, es mala esta obra en el sentido ético? Es bella, he ahí todo.

La Rafale cautiva nuestra atención desde las primeras escenas. A medida que su acción se desarrolla nos envuelve hasta apoderarse de nuestra voluntad y subyugarla. No es posible independizarse. Los acontecimientos arrastran al espectador, vencido en absoluto. Bernstein posee el secreto de cautivar, haciendo que la intervención del público sea directa. El drama se presenta como una lucha encarnizada. Y en ella el cálculo implacable excede y se sobrepone á la pasión, también interesada, pero con el altruísmo de sus propios arrebatos.

En *La Rafale* desarrolla Bernstein un drama áspero, punzante. Lebourg se ha enriquecido en los negocios. Especulando en cobres, llega á multimillonario. Esta grandeza despierta en él el de-

lirio de otra: la aristocrática. Se paga, pues, un título de barón. Para que la gente crea en la autenticidad de su abolengo, obliga á su esposa á tratarle de «usted». Impulsado por el afán de dar mayor lustre á sus pergaminos, casa á su hija, Helene, con el conde Brechebel. Este apenas aparece en la obra. Sabemos, sin embargo, que es un hombre insignificante, egoísta, que no quiere á Helene, en la cual vió tan sólo una dote. Ella, por su parte, corresponde á esa indiferencia sórdida, entregándose á un amante, Robert de Chaceroy. Llega Chaceroy entre los demás convidados. Nada revela en él al amante de Helene. Pero quedan solos, y el drama, que durará hasta el final, estalla de pronto, brusco, angustioso, terrible. La serenidad, la tranquilidad de Robert son aparentes, y ello no escapa al instinto de la mujer enamorada. Helene quiere saber, interroga, acaricia, con persistencia cada vez más inquietante. En vano niega Robert, y se resiste en vano. Algo indefinido le delata. Y confiesa. Sí, sufre, agobiado bajo un peso insostenible. No supo sobreponerse á una tentación, á una debilidad, y se ha perdido irremediablemente. Ha jugado sumas que no le pertenecían. La «écurie» con magníficos caballos de carrera que llevan la librea Chaceroy, no es suya, pertenece á una sociedad cuyos intereses regenta. Robert ha jugado y ha perdido en el «club» cerca de un millón. Puede restituir algo, pero siempre quedaría en descubierto una cantidad considerable: 650,000 francos. No le queda más recurso que huir, pues los socios le han fijado un plazo angustioso para la rendición de cuentas. Y en medio de esta catástrofe moral, Helene anonada á su amante con esta pregunta:—¿Cuándo nos vamos?

Es esta una situación de soberbia belleza dramática,

Chaceroy consigue disuadirla. Pero Helene exige una promesa, un juramento: verlo por última vez, decirle adiós. Jura, y ella recupera la esperanza.

Aun cuando Chaceroy rechazara la proposición que le hiciera de pagar la suma perdida, ensaya afanosamente todos los medios para conseguir el dinero con que salvar á su amante. Posee más de un millón en alhajas. Pero fracasa en su intento, merced á la desconfianza del joyero. En ese instante un criado anuncia la visita de Amedée Lebourg, su primo, que continúa requiriéndola de amores, no obstante haberle desdeñado siempre con altanero desprecio. También Amedée es un hombre de negocios enriquecido. Y Hélene acude á él. Este accede pero le impone un vil mercado. Ella le rechaza, quedando una vez más en la desesperación. Y rompiendo con todos los convencionalismos, intenta el último recurso: pedirle el dinero á su propio padre. La escena que se desarrolla entre los dos es de un atrevimiento extraordinario. Ante la negativa del padre, Helene ruge su dolor. En las frases candentes parece rebullir el odio de toda una existencia. Se torna agresiva para enrostrarle la vanidad con que la llevara al sacrificio. El la unió con un hombre que no la ama, indigno de ella. Y porque ha sido infeliz ha buscado en otros el amor que toda criatura necesita, como ley suprema de la vida misma. Tiene un amante, sí, y ese amante es Chaceroy, quien está perdido por haber jugado dinero que no era suyo. Y aquí, Helene se impone por la fuerza de su propia culpa: ó él le da ese dinero ó ella se va con su amante, arrojando sobre su baronía todo el escándalo y el deshonor.

Atemorizado, el barón Lebourg va á tratar con Chaceroy las condiciones del rescate. Son dos: de-

jarle su hija y abandonar la Francia. El amante rehusa. Ha encontrado un medio más adecuado para los hombres de su raza, raza de luchadores que sabe afrontar la muerte porque conoció la gloria y el amor.

Llegamos á la última escena, de una belleza trágica aterradora. Es un final sin frases, mudo.

Chaceroy queda solo, fuma el último cigarrillo mientras prepara fría y metódicamente su suicidio. Penetra en la alcoba, cerrando tras de sí la puerta.

Transcurren breves instantes en un silencio trágico. Por fin llega Helene, quien vuelve de comprar con su cuerpo los 650,000 francos para salvar á su amante. Va junto á la puerta, llama á Chaceroy: el ruido lejano de un tiro la responde.

La impresión de este final, repetimos, es de una intensidad soberbia. Desde luego, en *La Rafale* se impone una cualidad cuyo examen merecería mayor desarrollo, pero que por ahora nos limitamos á indicar. Hay en esta obra una trama complicada por los episodios de su mismo desarrollo. Sin embargo, Bernstein consigue conducir la acción con un acierto realmente notable.

Es que Bernstein no supedita los personajes á la acción, esto es, á su desarrollo. En *La Rafale* la acción surge como un conjunto de los caracteres que la determinan.

Mme. Cora Laparcerie tuvo á su cargo el papel de protagonista. Se trataba, pues, de un estreno y de un debut importantes. Indicamos esta circunstancia, porque el público manifestó anoche cierto recelo durante casi todo el primer acto, muy explicable por otra parte.

Mme. Cora Laparcerie no consiguió disiparlo completamente hasta llegar al segundo.

Pero al llegar á él venció, y fué la suya de ayer una hermosa victoria artística. Y así como en el

primer acto se hizo admirar por sus dotes físicas y por su fina elegancia, en el segundo provocó el aplauso nutrido y espontáneo por el arte como tal.

Desde la escena con el joyero comenzó á imponerse. Poco á poco fueron desapareciendo las actitudes un tanto académicas. Al efecto plástico, que cuida con marcada prolijidad, sucedió el abandono natural y sencillo, hasta que toda rigidez fué sobrepujada por el sentimiento, palpitante, vivo. En la escena con el padre puso definitivamente al público en su favor, y al final del acto mereció los aplausos más calurosos. En el acto tercero expresó con gestos admirables el horror de su sacrificio, el más grande y doloroso. Ella supo decir con su silencio que Amadée había vencido...

Las impresiones de anoche son gratas, y sólo deseamos ver á Mme. Cora Laparcerie en otras producciones para completar nuestro juicio.

Ayer hemos aplaudido á M. Henry Burguet por la justeza con que interpretara el papel de Cyril en *Le Détour*. Hoy ratificamos nuestros elogios. Robert de Chaceroy tuvo anoche en M. Burguet un intérprete acertadísimo. Desde la entrada, en el primer acto, hizo traslucir su estado moral, revelando el desgarramiento interior en cada ademán, en cada gesto. Con el relato de su ruina á Helene, hizo toda la psicología de su carácter. Nos presentó á Robert de Chaceroy de cuerpo entero, débil en sus pasiones, pero firme en sus propósitos, dualidad impuesta por las circunstancias, sin duda, pero dominante y empecinada. M. Burguet es un actor sobrio, correctísimo. En todo el tercer acto pudo ser apreciada su natural sencillez, imponiéndose de una manera harto significativa.

M. Enne, dió notable relieve á su papel de barón Lebourg. Es justo hacer constar que fué un apreciable colaborador de Laparcerie en las esce-

nas culminantes de *La Rafale*. También consiguió singularizarse en *Le Détour*, cuyo papel de Rousseau estuvo á su cargo.

Sentimos que lo avanzado de la hora no nos permita recordar con detención á Mrs. Bacquá, Cornely, y á Mmes. Marie Laure, Viarny, etc.

Agosto, 16 de 1906

«LE VOLEUR»

Le voleur se titula el nuevo drama en tres actos de M. Henry Bernstein, que anoche estrenara en el Argentino la compañía Serrador-Marí. Para el arte de M. Bernstein esta obra significa una reacción. *Le voleur* es consecuencia de *La griffe*. El semifracaso de la una determinó la producción de la otra. M. Bernstein quiere el éxito detonante é inmediato, y para alcanzarlo todos los medios son igualmente legítimos. En efecto no escatima recursos. Así nos da en *Le voleur* una pieza de admirable artificio, sobrepujando al mismo Sardou para renovar los procedimientos de Scribe y d'Ennery. «¡Helas!».

A su conciencia de artista no le ha dicho nada, ó muy poco, una obra como *La griffe,* drama de pasión y de verdad incomparablemente superior á *Le voleur*, no sólo por el análisis de los caracteres, sino también por la modernidad de su técnica. Si alcanzara un éxito discutible, ello debe imputarse más que á su tesitura, á las descarnadas crueldades que refleja.

Ya lo observamos al hablar de sus obras anteriores: parece que M. Bernstein observa un mundo en disolución. Hay en ellas perfumes acres, que embriagan á su autor sin desagradarle. Pero en *La griffe* extrema la nota. Dijérase formado con evaporaciones miasmáticas. En él gimen todas las decadencias. Languidecen los cuerpos y se desvanecen las almas. Fermenta lo corrupto y se des-

ploma lo decrépito. La frase de Hamlet sobre el olor de Dinamarca no es en este caso una figura retórica.

El drama desagradó por la crudeza de su realismo. Luego, allí no había intriga. Todo el interés estaba en la verdad humana de los personajes. El hecho se subordinaba á ellos, á su modalidad íntima. Era, en síntesis una obra impersonal y de buena fe.

Todo lo contrario ocurre con *Le voleur*. Es como la obra inferior de un talento vigoroso. La escribió con los ojos fijos en el público, en el buen público sensible á las emociones fuertes. Su objeto ha sido realizar una obra de teatro, y desde ese punto de vista, el resultado no podía ser ni más completo ni más brillante. M. Bernstein conoce como pocos los recursos de su profesión. Es frío y calculador. Nunca se abandona á los arrebatos de las situaciones inspiradas. En sus obras no hay excesos. El lo concede todo al público. Para sí no reserva nada. Por eso ellas son de efecto seguro. M. Bernstein ignora las caídas completas del teatro. Su drama menos aplaudido ha logrado equilibrarse en las tablas. Es que jamás pierde de vista al público. Conoce sus debilidadès y las explota. *Le voleur* es la prueba más acabada de ello.

Esta obra hubiera hecho las delicias de M. Sarcey. El pedía teatro ante todo y sobre todo. Y este es buen teatro en el peor sentido de la palabra. Es que, en realidad, el «metier» realiza aquí verdaderos prodigios de escamoteo. Difícilmente podría desarrollarse toda una acción dramática con mayor destreza. Tras breves episodios, el autor presenta la trama de su obra, y á partir de aquí el público le pertenece. Se adueña de sus nervios y los estruja á su voluntad, hasta atenacearlos,

Luego vendrán las reflexiones. Cada uno comprobará si todo eso tiene consistencia ó carece de ella. Pero mientras dura el espectáculo y la trama se anuda para concentrar la atención, el dramaturgo impera allí, y subyuga las voluntades más reacias. ¿No ocurre algo muy parecido con Echegaray?

El segundo acto de *Le voleur* ofrece un caso típico. Allí está el nudo del drama. Toda la intriga se concentra en este acto, que es de soberbia pujanza. Dura alrededor de cuarenta minutos, lo constituye una sola escena y no intervienen en su desarrollo más que dos personajes. El diálogo es de una energía extraordinaria, cálido, vivo, nervioso, ágil. Bastara por sí solo para consagrar á un dramaturgo. No hay público capaz de resistirse á su fuerza emotiva. La pasión descubre allí acentos estremecedores. Es verdad que su dominio se desvanece pronto, pero mientras tanto ¡cuántas sacudidas no sufren nuestros nervios!

El éxito de *Le voleur* estaba asegurado. Es un drama de acción rápida y simultánea. El primer acto se inicia á las diez de la noche y el tercero termina á las nueve de la mañana del siguiente día. Todo es directo en él. Los episodios están eslabonados á un círculo central. Las escenas parten de él y concurren á él. Nada es episódico allí. Los personajes se mueven á impulsos de una voluntad rígida, superior y ajena á ellos. Hay en todos una lógica inflexible, impuesta por el autor, no sugerida por las circunstancias. El escenario se convierte en un tablero de ajedrez, y el espectador descubre á cada paso la mano que mueve las piezas, que se agitan con precisión matemática. Una breve reseña del argumento desarrollado en *Le voleur* comprobará estas observaciones.

Estamos en el castillo de los Lagarde.

Veranean allí los propietarios y un hijo ya

mozo: Fernando. Les acompaña un matrimonio de antigua amistad: Ricardo y María Luisa Voisin. Desde hace algunos días ha llegado al castillo un personaje sospechoso para todos menos para el señor Lagarde. Es Gondoin, que se oculta bajo el nombre de Zambault. La pregunta fluye espontánea en ese ambiente de intimidad: «¿Quién es?»

El señor Lagarde ya puede revelar el incógnito. Y habla: «Zambault es un agente de policía secreta. Ha venido á su castillo para descubrir á los autores de un robo del cual fué víctima. Asciende á 21,500 francos. Zambault ha pedido ocho días de plazo para realizar la pesquisa, y aun cuando sólo transcurrieron siete, acaba de manifestarle que dentro de media hora podría indicarle al autor del robo».

Como se ve, estamos en pleno drama de aventuras. Los circunstantes quedan consternados. Se suceden las conjeturas, las suposiciones; la inquietud nerviosa se apodera de todos. Hasta que llega Zambault. Instado por Lagarde, obligado por él, mejor dicho, el agente de policía pronuncia el nombre del presunto ladrón: Fernando. Al oirle, Lagarde se subleva. Su indignación prorrumpe en invectivas. Es esta una escena de punzante dramaticidad.

Los ánimos se calman un poco, no mucho, y entonces Zambault expone los motivos que le inducen á ver en Fernando al ladrón. Todas las apariencias le condenan; y él mismo se declara autor del robo. Termina el primer acto. En los espectadores queda una duda. Todos arden en deseos de saber «lo que vendrá», como en las novelas por entregas.

El segundo acto lo llenan exclusivamente Ricardo y María Luisa. Nos hallamos en el dormitorio que ocupan en el castillo de los Lagarde. Han

transcurrido pocas horas. Los cónyuges Voisin se disponen á acostarse. Ricardo sufre por su amigo. No consigue desechar el recuerdo de esa malhadada aventura. María Luisa parece más tranquila. Se desciñe el traje, y con un ademán de naturalidad pone en un mueble algo así como una cartera.

En ella guarda María Luisa el retrato de su esposo, y lo lleva siempre sobre el pecho. Pero ¿es posible que eso dure aún, después de once meses de matrimonio? Y Ricardo quiere verlo. María Luisa se opone á ello vivamente; esta negativa aguijonea la curiosidad del marido, que insiste y se apodera de la cartera. En su interior hay seis mil francos. El golpe es inesperado. ¿De dónde proceden, cómo están en su poder, quién se los dió? Y las preguntas se multiplican, febriles, temblorosas por el temor de adivinar.

María Luisa se resiste al principio, pero acosada, vencida, confiesa la verdad. ¡Terrible verdad! Sí, ella es quien los ha substraído, la ladrona es ella. Ha robado para retener á su esposo, para engalanarse, para pagar su lujo fastuoso. Primero 200 francos, después 800, hasta que lo robado ascendió á 21,500 francos. Y explica también la actitud de Fernando. Se ha declarado culpable porque ella misma se lo ha pedido, para evitar que la descubriesen. Fernando accedió impulsado por su amor. La ama con todo el ardor de sus veinte años, con toda la vehemencia de su corazón inexperto.

Ricardo, combatido por la doble pasión de los celos y del deshonor, estalla en denuestos. Es una lucha desgarradora, admirablemente expresada. Su honradez ingénita, por de pronto le sugiere una determinación inmediata: librar á Lagarde de la pesadilla que le abruma, revelándole el engaño

de Fernando. Pero al mismo tiempo que Ricardo se dirige á la puerta, María Luisa corre hacia la ventana. Si él da un paso más, se arroja. Y le detiene.

En el tercer acto estamos en pleno melodrama. Ocurre á la mañana siguiente. No obstante, Lagarde ya lo ha dispuesto todo para que su hijo se embarque con destino al Brasil, donde posee grandes plantaciones de café. Fernando se arrodilla, aterrado por esa resolución implacable. Mas nada tuerce la voluntad de Lagarde. Y cuando ya el joven abnegado se aleja, María Luisa, dominada por la catástrofe doméstica que originara, grita su culpa, se proclama autora del robo, en medio de una consternación general.

El padre corre precipitadamente en busca de su hijo. Y María Luisa, perdonada por el buen Ricardo, resuelve expatriarse con su esposo. Ellos reemplazarán á Fernando en el viaje expiatorio.

En este acto abundan los efectos, justificados ó no. Con frecuencia cae en el sentimentalismo más empalagoso. Hay verdaderos desbordes de lágrimas. Pero todo termina bien, como en las obras de Capus.

Le voleur también tiene su moraleja, mas Ricardo la expone en un momento poco oportuno. Aun está bajo la impresión angustiosa de los celos, cree adúltera á su mujer, y no obstante justifica ó al menos disculpa los robos sucesivos que cometiera. Los responsables de que las mujeres se desvivan por el lujo, y no reparen en los medios para conseguirlo, son los hombres. Ellos las estimulan con sus agasajos y preferencias, pues para ellos lo gastan.

La tesis, tal como se expone aquí, es muy endeble y bastante discutible. Sobre este fenómeno social ya ha teorizado Tolstoi, y lo hizo con lógi-

ca acerada. Bernstein sólo agrega al problema suspirillos de diletante.

Hay en la escena final de esta obra afortunada un detalle dudoso. Ricardo declara á Lagarde que tiene celos de su hijo y obedeciendo á ellos trata con rigidez implacable á María Luisa. No cree en sus protestas ni en su indignación. El mismo quiere comprobar la verdad, llegar al fondo. Hace que llamen á Fernando, y cuando éste se presenta él se retira y le deja solo con su esposa para que se despidan. ¿Por qué?... Luego se comprende. La escena que sigue es de un romanticismo eficaz y de efecto seguro. Enternece y provoca el aplauso. Si éste abunda huelga la verdad. Y anoche el público no escatimó las aprobaciones. Todos los actos fueron aplaudidos con calor, especialmente el segundo, en cuyo desempeño se distinguió la señora Marí. Tuvo á su cargo el papel de María Luisa, y consiguió efectos muy acertados en las escenas más difíciles y culminantes de la obra.

El señor Serrador, sobrio y mesurado como siempre, acaso pecara de frialdad en el segundo acto, entibiando así algunos efectos dramáticos. Muy bien el señor Cuyás en su papel de Raimundo Lagarde. El señor Socías mereció un aplauso en la despedida del tercer acto. Fué un Fernando correcto y apasionado, tal como lo exigía el carácter del personaje. También se distinguieron la señora Socías y el señor Perlá, quienes desempeñaron los papeles de Isabel, y Zambault, respectivamente.

La mise en scene lujosa y apropiada.

Mayo, 16 de 1907

«EL PASADO»

Ayer volvió á representarse la comedia dramática en tres actos de don Florencio Sánchez, titulada *El pasado*. Descontada la nerviosidad propia de todo estreno, persisten en el público las impresiones de la primera noche: el primer acto se escucha con interés, que se acentúa en el segundo y decae en el tercero, dejando una impresión poco grata en los espectadores. Según nuestro modo de ver, ello debe atribuirse más al tema de la obra que á su desarrollo escénico. Como factura, el tercer acto no desmerece de los anteriores y hasta los supera en muchos puntos. Es el más artístico, y no ofrece la tirantez del primero ni las incongruencias del segundo. Si no impresiona como debiera, es porque figura en la obra á manera de epílogo. *El pasado* termina con el segundo acto, pues toda la acción dramática se desarrolla en él y en él queda resuelta. Para evidenciarlo huelga con recordar su argumento. Puede condensarse, desdeñando referir menudos incidentes, en pocos renglones.

Ernesto se ha prendado de Carmen, quien le corresponde complacida. Pero cuando llega el momento de transformar el noviazgo en matrimonio, la familia de Carmen rechaza á Ernesto, sin explicaciones previas. Este, por más que discurre, no acierta con la causa de semejante determinación. Su conducta, nada le reprocha; es rico, pertenece á la mejor sociedad. ¿Luego? Y comienzan

las cavilaciones. Primero le asalta una duda: «¿Por qué se suicidó mi padre?» A esa interrogación responde la madre en términos dignos y severos: «Fué el mejor y más caballeroso de los hombres.» Pero oculta la verdad, y la verdad es esta: Rosario, madre de Ernesto, cometió una falta en su juventud, olvidando los más estrictos deberes de esposa. Por esta causa se ha suicidado el marido. El cómplice de Rosario es Daniel, precisamente el padre de Carmen... Ernesto ignora este pasado, ignora también que las sospechas de la madre de su novia no son descabelladas, pues distan mucho de lo imposible: ella teme que aceptar á Ernesto como esposo de Carmen sea favorecer una relación incestuosa. Después de todo, ¿quién sabe?...

El drama entero gira, pues, en torno de Ernesto, es decir, de su afán por conocer las causas que determinaron el desahucio amoroso. Todo el interés dramático se concentra allí. Es la escena de gran recurso, y Sánchez logra sacar de ella la mayor ventaja. Puestos frente á frente madre é hijo, éste inquiere, interroga, se enfurece, y cuando alcanza la verdad, trueca la amenaza en el más vil de los actos humanos: levantar los puños contra su propia madre, después de lanzarle á la cara la frase gráfica y brutal. No discutimos esta escena. La recordamos, porque con su última palabra termina *El pasado*. ¿Qué nos reserva, sino, para el acto tercero? ¿La claudicación de Rosario al consentir que retorne á su casa con el título de nuera una mujer que salió de ella como criada? ¿O es el viaje de Ernesto á Europa? Ambos detalles no agregan nada á la obra. De ahí que no logre interesar al público.

El segundo acto de *El pasado* es el de más efecto teatral, pero no el mejor ni el más lógico. Por

de pronto, notamos lagunas como esta: Daniel es el padre de Carmen. Ernesto frecuenta su casa, está á punto de casarse con su hija que pertenece á la misma clase social, y sin embargo, Ernesto y Daniel no se conocen... ¿Es posible? Silenciar lagunas como esa es no ver ó resolverse á *pasar por todo.*

En torno al señor Florencio Sánchez se ha formado un prejuicio que urge disipar. Se le cree comúnmente un autor subversivo, casi revolucionario.

Nada más erróneo. En ninguna de sus obras agita ó remueve ideas el señor Sánchez. Describe sentimientos, y hasta los ofende, como en *El pasado,* pero nunca aparece en sus obras la lucha de principios ó ideas. Cuando uno de sus personajes se rebela, es para justificar egoísmos inferiores, no para destruirlos, según la tendencia de las nuevas doctrinas.

Si alguien pretendiese deducir alguna propaganda de las piezas que el señor Sánchez ha representado, ellas serían de orden reaccionario. Ved sus personificaciones: son hijos que se vuelven contra sus padres; hijos que se caracterizan por la ausencia de sentido moral. En *M'hijo el Doctor* se abre la serie; aquí el hijo golpea al padre. *En familia* nos ofrece escenas poco edificantes de amor filial. En cuanto á *El pasado* ya se ha visto.

De cualquier modo, esto de insistir sobre situaciones análogas acusa preferencias muy discutibles. Dicen que el señor Sánchez copia la realidad. Es una explicación. Nosotros lo ponemos en duda. Creemos más bien que la compone á su antojo. Los casos de sus obras citadas pueden pasar como hechos aislados, pero pretender generalizarlos sería absurdo.

Ciñéndonos á *El pasado* advertimos que carece

de ambiente. Apenas si la obra está localizada por dos referencias fugaces. Nada lo determina, y según nosotros, ello nos descubre una deficiencia notable. El señor Sánchez es ante todo y sobre todo colorista. Su mérito principal consiste en la reproducción del medio en que actúan sus personajes. La mayor parte de sus obras se sostienen merced á ello. En *El pasado* suprime el ambiente popular y no define el medio superior, aun cuando las exterioridades lo especifican. Aquí atiende á la intriga del drama social, pero no reproduce costumbres sociales, pues el tema de su obra sólo puede aceptarse como un caso aislado.

La obra de don Florencio Sánchez tuvo en el Argentino una interpretación digna de elogio. La Sra. Josefina Marí consiguió dar á su papel de Rosario notable relieve, en el segundo acto, sobre todo. El papel de José Antonio encarna muy bien en don Esteban Serrador, cuya sobriedad resulta de gran eficacia. Desearíamos menos vehemencia en el señor Cuyás, especialmente cuando enrostra á Rosario. No obstante, Ernesto tiene en él un intérprete meritorio. Merece recordarse don Manuel Seva, á cuyo cargo estuvo el papel de Daniel Arce. Este sólo interviene en una escena del segundo acto; sin embargo, el actor logra singularizarse. Corresponde un elogio especial á doña Enriqueta García, pues su interpretación de Mameca la hace acreedora á ello. Muy bien la señora González.

Octubre, 25 de 1906

«NUESTROS HIJOS»

Volvió á representarse anoche esta obra de don Florencio Sánchez, cuyo éxito hicimos constar oportunamente. Como en *El pasado,* su autor eleva aquí el lugar de la escena. *Nuestros hijos* se desarrolla en una categoría social superior. Ello no obedece á mero capricho decorativo. Le asisten razones muy valederas. Ese mismo asunto no surtiría efecto presentado en un ambiente popular.

En el pueblo los impulsos arrancan del sentimiento, no de las ideas. La aristocracia deduce de ellas una serie de prejuicios que los humildes ni comprenden ni sospechan. Si la actitud del protagonista tiene alguna significación en la obra de Sánchez, es porque se opone á las convenciones de su clase y rompe con ellas. Juzgue el lector:

Estamos en el hall de un suntuoso palacio bonaerense. Su dueño, Díaz, está casado con Jorgelina y tiene tres hijos: Mercedes, Laura y Alfredo. Desde los primeros instantes advertimos que Díaz oculta una pena; hay en su alma desgarrones que truncaron una vida y transformaron un carácter.

En sus relaciones conyugales hay hostilidades manifiestas. Su autoridad paterna ha declinado sensiblemente. Eso parece preocuparle muy poco. Vive la vida de su propia derrota afectiva, intentando edificar sobre ella todo un sistema de ética social. Al finalizar el acto tercero él mismo nos dirá la genealogía de sus ideas revelándonos el drama íntimo que las determina.

Díaz ha logrado aislarse en su propio hogar, donde se consagra á la documentación de crónicas policiales destinadas á informar la parte estadística de su obra. Ya no se cuida ni poco ni mucho del mundo social en que vive. Las visitas le sorprenden en «robe de chambre» y pantuflas, sin el menor asombro. Pero no carece de urbanidad. Se expresa con toda cortesía y es indulgente hasta con sus interlocutores menos simpáticos. Es este un rasgo propio de todo el que sufre, y sin duda, el mejor observado en el personaje.

Uno de los capítulos preferentes de su obra será el que lleve por título *Nuestros hijos naturales*. En él se propone sostener que para llenar su objeto, la maternidad no necesita legitimarse, pues en ningún caso es delictuosa. Los seres pueden, y hasta deben, abandonarse al libre impulso del instinto.

Escudado en estas ideas, á Díaz no le desazona mayormente lo ocurrido con su propia hija Mercedes. Los síntomas de la maternidad se manifiestan en ella, y su novio, Enrique, resuelve cortar toda relación con un viaje á Europa.

En un breve diálogo febril, Mercedes pregunta á Enrique si se niega á reparar, y como éste contesta en forma evasiva, aquélla le arroja de su casa con toda la altivez de la dignidad sublevada.

Luego se lo confiesa todo á su padre. Y éste la recibe en sus brazos. Termina el primer acto. Hay en este final, lo mejor de la obra, sin duda, toques muy hermosos. Lo primero es esa confesión sin palabras, reticente, que traduce muy bien el pudor femenino. Para nada interviene allí la retórica forzada que desluce más tarde los episodios culminantes del acto segundo. Todo es humano y vivido en ese breve episodio. Convence sin dialéctica, enternece sin declamaciones, y el aplauso

brota espontáneo, impetuoso. La exposición del drama, pues, queda hecha con todo acierto. A partir de aquí los sentimientos están subordinados á las ideas. Lo pasional cede ahora á lo ideológico.

El autor atiende más á propiciar su tesis que á definir los caracteres. No se agrega á ellos un solo rasgo luminoso. Debe exceptuarse á Díaz, quien nos prepara una sorpresa para el tercer acto.

La acción adelanta poco en el acto segundo. En realidad sólo aporta un episodio. La madre de Enrique viene á solicitar para su hijo la mano de Mercedes. Es un paso ineludible, tratándose como se trata de personas de honor. Todo el drama está aquí. Díaz sorprende á la señora de Alvarez con una negativa inapelable, según su conciencia. A ello le autoriza Mercedes. Ya no ama á Enrique. ¿Para qué unirse á él?

Díaz, el padre, apoya esta determinación. Sus reflexiones son, por cierto, muy atinadas: unirse sin amor es inmoral, digan lo que quieran todos los convencionalismos sociales. Díaz no concede nada al prejuicio, al menos así lo asegura. Es un emancipado, un hombre libre. Choquen ó nó, sus ideas deben prevalecer. Son bellas y son suyas. Habla como un convencido, con fervor. Las luchas domésticas le exasperan un poco, pero no dejan el rastro más leve en sus convicciones. Luego veremos las causas.

La negativa de Díaz produce verdadero estupor entre los suyos. Forzado por las circunstancias, el padre intenta justificar ese acto de Mercedes y el suyo propio, y comete un error lamentable. No sólo defiende á su hija: la glorifica, desvirtuando así la elevación de su conducta.

En ningún caso un padre se vanagloría de que sus hijas se vean en situaciones anormales si no

equívocas. Ampararlas, sí; es su deber. Pecadoras ó no, reconoce en ellas su propia sangre. Pero de ahí á hacer la apología de sus flaquezas... ¿Cómo no repara Díaz que tiene otra hija en Laura, y que sus exhortaciones no son las más edificantes para una niña?

Además hay una contradicción flagrante en el sentir de Díaz. La sociedad no le preocupa, dice, pero se irrita al comprobar que ambos están en desacuerdo. A ratos procede como un estoico, y poco después le vemos presa de pueriles preocupaciones. Al llegar al tercer acto se revela tal cual es, de cuerpo entero. Y el desencanto no puede ser mayor.

La familia insiste en casar á Mercedes con Enrique. Extremada ya toda mediación, Alfredo resuelve tratar el caso con su padre. Son dos fuerzas antagónicas. Laten en ellos principios opuestos. La entrevista, pues, es sostenida y vibrante. Discurren como dos personas igualmente posesionadas de su papel. No buscan formas conciliatorias. Los dos tratan de imponer sus propias ideas. Para el hijo el honor está en la reparación, y ésta no puede darse sin el matrimonio. El ya la buscó cruzando las armas con el seductor, y todo quedó sin efecto.

Ante la persistencia de su padre, sublévase Alfredo. Este no hace caso de Mercedes. La cree sugestionada. Por tanto, exclúyela de sus invectivas. No ve sino un solo enemigo personificado en el padre. Lo declara loco y amenaza recluirlo. Entonces Díaz, vencido por el ataque directo, reacciona como un «Papá Lebonard», y aplaca al enemigo: «Pídele cuenta á tu madre del honor de la familia».

Hemos necesitado llegar hasta aquí para asistir á la caída del ídolo de barro que hay en Díaz. Las

frases más hermosas de todo el drama están en la invectiva de su hijo, porque son las más justas. Ese hombre que proclama la belleza moral en su equilibrio perfecto, es un miserable simulador, capaz de someterse á todas las claudicaciones del espíritu. Ha mentido su apostolado, erigiéndolo sobre la falsía.

Sus ideas, si es que las tuvo, no brotaron de impulsos generosos y elevados. Son el fruto de su miseria moral. Se ha dedicado á documentar crónicas policiales como podía dedicarse al alcoholismo. Los desgarrones interiores no le transformaron. Las bondades de que hace alarde son una mentira más agregada al tejido de su mezquindad.

¿Qué ética individualista se desprende de todos sus actos? ¿Hay lógica en ellos? Oculta el adulterio de su esposa para preservar á los hijos de sus consecuencias sociales. ¡Y dice que la sociedad no le preocupa! Se ofrece como modelo de generosidad y guarda las cartas que prueban el adulterio de su esposa. Se proclama un dechado de fortaleza contra las alternativas terrestres y al primer choque se convierte en un delator vulgar. ¿Es este un espíritu subversivo?

A propósito de *El pasado* observamos que los héroes de Sánchez se tornan revolucionarios sólo cuando se trata de defender egoísmos inferiores. Díaz no es una excepción.

La tesis que sostiene el señor Sánchez en *Nuestros hijos,* resultaría, si no la desvirtuara el carácter quebradizo del protagonista. Surge del despecho, no del amor. Ese mismo asunto puesto en un hogar equilibrado, moralmente sano, alcanzaría una significación que no puede tener entre desquicios y miserias acumuladas.

Por todas estas consideraciones hemos dicho que la parte ideológica no es lo más sólido de

Nuestros hijos. Con todo, hay allí una cohesión relativa y un progreso notable. Desde luego ofrece un caso poco frecuente en lo precario de nuestra dramaturgia: agita ideas é ideales donde otros se desvanecen en su propia vacuidad. Las conclusiones de esta obra pueden discutirse, quizá no convenzan, pero su forma artística las hace interesantes.

Nuestros hijos inicia una evolución. Aun prescindiendo del tema que desarrolla y de la tesis que envuelve, se advierten en el diálogo pensamientos incidentales muy ingeniosos.

Considerada desde el punto de vista puramente teatral, *Nuestros hijos* merece los aplausos que le tributara el público. Tiene un primer acto que vale una obra, y aun cuando decae algo en el segundo, logra rehacerse en el tercero para equilibrar todo su conjunto. Las escenas están eslabonadas con destreza, y algunas son admirables por su pujante energía.

En resumen, *Nuestros hijos* señala una tendencia superior, como género y en ese concepto la aplaudimos.

Es justo recordar entre sus intérpretes á Blanca Podestá, Battaglia y Aranaz, quienes desempeñaron con verdadera eficacia los respectivos papeles de Mercedes, Díaz y Alfredo.

Mayo, 6 de 1907

«VERS L'AMOUR»

Vers l'amour, pieza en cinco actos de M. León Gaudillot, estrenada anoche por la compañía Tina di Lorenzo, significa para su autor un triunfo definitivo. M. Gaudillot hizo representar su primera obra cuando sólo tenía poco más de veinte años: *Les Fammes Collantes,* vaudeville ante cuyo éxito el mismo Sarcey aventuró uno de sus contados vaticinios.

Se trataba de una obra cómica, pero de una comicidad rayana en la caricatura; y no obstante, su autor fué indicado como un autor dramático.

Después de *Les Fammes Collantes,* M. León Gaudillot produjo sucesivamente once vaudevilles, representados con éxitos ruidosos algunos de ellos. El público y la crítica parisienses no dejaron de admirar su destreza en las combinaciones escénicas y, sobre todo, la firme seguridad de su ejecución.

M. Gaudillot había hecho reir á todo París. Al anuncio de un estreno suyo, el público acudía como á una nueva consagración de sana alegría. Hasta que, por fin, el suscitador de carcajadas volvió sobre sus pasos. Sentíase autor dramático. Su lira tenía cuerdas que aun no habían vibrado. Ellas podían dar notas de suave ternura y delicados acentos. Para demostrarlo escribió una comedia de fina tesitura, *De fil en aiguille,* pero no tuvo éxito. Insistió presentando otra de mayor importancia: *Bonheur á quatre,* y tampoco logró

convencer. M. León Gaudillot tenía ya una reputación de «vaudevillista», y este género no conciliaba las nuevas tendencias de sus obras recientes. El vaticinio ya iba esfumándose merced á un prejuicio de resistencia empecinada. Ante ella M. Gaudillot redobló sus esfuerzos. El boulevard fué conquistado por fin. Las cuatro obras que estrenara lograron iniciar el triunfo definitivo. *Vers l'amour* vino á completarlo. Se estrenó en el teatro Antoine, y su éxito constituye toda una consagración.

Ahora, veamos el drama. *Vers l'amour* es la obra de un poeta, obra intensa, fuerte, humana. Es el estudio de una pasión, su historia, anotada con estremecimientos de vida, sentidos y vividos. Alguien aseguró que el autor ha puesto en ella como el reflejo de su alma... ¡ Oh, no cabe dudarlo! Para expresar como lo hace M. Gaudillot es necesario haber sentido el misterio doloroso de esas mismas expresiones. El arte solo no puede sugerirlas en sus ficciones maravillosas. *Vers l'amour* es un idilio trágico, sencillo como la vida, cruel como el amor. Ved la forma en que se desarrolla.

Jacques Martel es un pasional, un artista, un pintor de talento. Cierto día, Chopette, la modelo, presenta al maestro su amiga Blanche, maniquí de la rue de la Paix. Es una chica cuyo atractivo fascina. Vive en Asnières, pero tiene un amigo en París, el viejo de Grandpierre. Es sencilla, modesta. Jacques Martel se prenda de ella, sin advertir todo el alcance de su pasión.

Una noche consigue que Blanche acuda con Chopette á «La Poule Verte», pequeño café-restaurant montmartrois, frecuentado por artistas, músicos, pintores, escritores. Allí concurren también chicas alegres, producto heterogéneo de un medio característico é inconfundible. Jacques in-

vitó á Blanche á una comida de camaradas para tenerla cerca una vez más. La ama, pero aun no se lo ha confesado, aunque Blanche lo adivina, lo comprende, pues Jacques revela su amor á cada instante, sin hablar. Pero llega un momento, en que el silencio le quema los labios. El corazón tiene sobresaltos crueles. Y Jacques dice su pasión, con frases tiernas, emocionadas. Llegan á sentirse solos en el pequeño restaurant, donde sin embargo todos hablan, gesticulan, ríen, cantan.

Blanche resiste, y mientras sus labios se niegan su corazón la traiciona. Ella también le quiere. Mas no sabe decirlo; hace demasiado poco que se conocen.

Una circunstancia inesperada, ó por lo menos imprevista, la decide. Jacques Martel acaba de ser nombrado caballero de la Legión de honor. La noticia es acogida con entusiasmo fragoroso entre sus compañeros. El champaña comienza ya á enardecer el entusiasmo juvenil. Las mujeres besan al joven artista consagrado. Sólo una se abstiene: Blanche. Pero para completar la consagración falta la cintilla roja que debe colocarse Jacques en el ojal. Entonces Blanche corta el moño que ciñe sus cabellos, y ofrece la insignia, y con ella su amor. El acto termina entre hurras de entusiasta regocijo.

Más tarde sabemos que el idilio ha sufrido el primer desgarramiento. Jacques fué al campo á veranear. Allí se ha encontrado con una mujer, con la cual está dispuesto á casarse, creyendo amarla. Nada dice de ello á Blanche, á quien ni siquiera da aviso de su regreso.

Pero una mañana que Jacques va al Bois de Boulogne, donde tiene una cita con su novia, se encuentra con Chopette y Blanche, que van á una excursión en bicicleta.

Blanche celebra el encuentro. Saluda contenta á su amante, quiere besarle. De pronto advierte la turbación de Jacques. Su novia está á pocos pasos de distancia. Puede sorprenderle. Blanche adivina. Y él lo confiesa todo. Sí, va á casarse. Ella reprime sus lágrimas y se aleja.

Ivonne, la novia de Jacques, le ha visto conversar con «aquellas dos», y aun cuando nada pudo oir, presiente. Trata de aclarar, pero en su acento hay cierta agresión que irrita más y más á Jacques, y la ruptura llega á ser inevitable. Estaba engañado. A quien ama de veras es á Blanche. Corre en su busca. Pero es tarde.

Aquí, llegamos á un episodio de profunda observación y honda psicología.

Blanche, se ha marchado junto á sus parientes, olvidándolo todo. De Grandpierre acude allí, y ante la resistencia de Blanche, la ofrece hacerla su esposa, dispuesto á reconquistarla por todos los medios. Es rico, pertenece á una gran familia. Y ella acepta. Es el porvenir asegurado, es toda la vida brillante y holgada.

Cuando Jacques se encuentra con Blanche, ésta se ha convertido en Mme. De Grandpierre, una dama de posición. La lucha dura poco. Al saber que no se ha casado con Ivonne, promete ir á verle, y ser suya como antes. Pero el encanto está roto, el ídolo ha caído.

Blanche no acude á las citas. Pasan hasta semanas enteras sin verse. Y á cada desengaño, él sufre, desesperado, devorado por esa pasión cada vez más exaltada y temible. En vano la propone que abandone á su marido para irse con él, definitivamente. Llega á concebir la idea del divorcio, para casarse luego. Pero Blanche es más reflexiva, más prudente. Su posición no puede aventu-

rarse. Jacques no advierte que ella razona demasiado, para seguir amándole. El lo ignora todo, él sólo sabe de su amor desgraciado. Su vida queda trunca. Ya no trabaja. El mal que le devora busca un paliativo terrible en la morfina. Y bajo su acción languidece, poco á poco, sin energía que lo impulse á la reacción.

Una tarde de otoño, cuando las hojas secas se desprenden de las ramas húmedas, Jacques va al Bois de Boulogne, junto al lago, en el mismo rincón donde se hallara Blanche la mañana cruel para ambos. Acude allí á rememorar su ventura y su amor lejanos. Habla con el guardabosque, escucha el acento de las parejas enamoradas, que van y vienen, felices en su dicha presente, sin sospechar el desengaño irreparable... Allí se encuentra con Blanche. El le había dicho que todos los días á la misma hora, le hallaría en ese rincón de su alma herida. Hablan, pero apenas si se entienden. Ella es feliz, él... otro, nadie sabe de su dolor. Las frases que pronuncia parecen venir de un mundo lejano, desconocido. Blanche trata de animarle, de infundirle nuevos bríos. Pero Jacques comprende al fin que no le ama ya, y se separan. Blanche va á emprender un viaje muy largo. Su marido había descubierto las relaciones que ella tuviera con Jacques, y lo perdonó todo. Es el golpe final. Antes de marcharse, Blanche lo exhorta á que vuelva al trabajo, y él promete hacerlo. Y cuando ella se aleja, Jacques se arroja al lago para buscar la muerte en la profundidad de sus aguas misteriosas.

Indudablemente, algunos episodios de *Vers l'amour* no resultan muy explicables. Su acción también se diluye á veces, hasta repetir situaciones ya presentadas. El propósito del autor es evi-

dente. Gaudillot hace con los caracteres lo que Zola hacía con los motivos descriptivos. En una misma novela nos describía el mismo París visto en horas distintas para darnos la pintura más completa de sus varios aspectos. El procedimiento quizás produzca cierta impresión de cansancio, pero su eficacia es innegable. Por eso viven y palpitan los personajes de *Vers l'amour*. Ahondando la crítica, descubrimos aquí y allí algunos lunares, sin duda. Tal ó cual recurso no se aviene siempre con las exigencias de la dramaturgia moderna.

Luego, preciso es confesarlo, el «vaudevillista» no siempre logra ocultarse, y su intromisión es poco feliz en el conjunto de la pieza.

Con todo, *Vers l'amour* nos parece una obra profundamente humana y de méritos indiscutibles.

Vers l'amour tuvo anoche en la Opera una interpretación notable. La compañía Tina di Lorenzo ha confirmado otra vez más cuanto dijéramos al día siguiente de su debut. Hemos dicho que es una de las compañías mejor organizada de cuantas nos visitaran, y lo repetimos. Bastaría para evidenciarlo la presentación de *Vers l'amour*. Anoche pudimos apreciar cómo se armoniza todo un conjunto, multiforme, heterogéneo, sin descuidar el carácter preciso del detalle más accesorio. Y por esto mismo nuestro elogio comprende á todos los actores que tomaron parte en la representación. Importantes ó no, cada uno de ellos ha logrado desempeñar con acierto sus papeles respectivos.

Tina di Lorenzo estuvo sencillamente admirable. Blanche encontró en ella una intérprete dúctil, flexible, capaz de adaptarse á todas las transformaciones de su modalidad femeninamente complicada. Lo avanzado de la hora no nos permite

abundar en detalles, y no queremos cerrar esta crónica ligera sin tributar un elogio merecido á Carini, quien compartió anoche con Tina di Lorenzo los aplausos de un éxito franco y legítimo.

Septiembre, 6 de 1906

«ALMA GAUCHA»

La compañía de Pablo Podestá verificó anoche el estreno del drama en tres actos y seis cuadros de don Alberto Ghiraldo, titulado *Alma Gaucha*. Es una obra de ambiente militar. Hasta hoy el militarismo sólo había producido entre nosotros piezas con apoteosis final y salidas de sol.

El señor Ghiraldo ve el militarismo con lentes menos risueños, como lo ven Artleben y Beyerlein en Alemania; y pone en su drama cuadros que arrancan de lo vivo, sin declamaciones empachosas, toscos, bravíos, según se desprenden de la verdad misma. No rehuye la frase valiente y gráfica cuando á ello lo impulsan los hechos en crudo.

Si *Alma Gaucha* autorizara reservas consideradas en su estructura escénica, vista del lado humano, restablecería todo equilibrio y sobrepujaría las objeciones más sutiles.

Solicitado por la amplitud de su obra, don Alberto Ghiraldo divide *Alma Gaucha* en seis cuadros. Allí nos hace ver cómo una serie de hechos específicos los conduce á la ruina moral y la pasión que se desborda y mata.

El drama se inicia en un cuartel de Buenos Aires. Las primeras escenas determinan el ambiente con eficacia. Los personajes que actúan en ellas son conscriptos, de opuestas condiciones morales y sociales. Cruz es un joven paisano del Azul, donde vivía junto á su padre y á su gaucha, Alma.

Allá trenzaba cueros y realizaba primores en su oficio.

Un día la casualidad descubrió que no estaba enrolado. Entonces lo tomaron preso y lo enviaron á Buenos Aires. La circunstancia de no haber acatado las disposiciones militares hacen que en el cuartel le tengan entre ojos. Los rigores del teniente instructor no tienen límites para con él.

En Cruz, el gaucho vehemente reprime á duras penas los impulsos de la raza. Cierta vez sus ojos miran al teniente sin parpadear, con entereza varonil.

Los amigos de Cruz, para que éste se desencontrase con su perseguidor por unos días, le aconsejan que dé parte de enfermo. Y él, remisivo y confiado, obedece. Mas cuando llega el teniente, reclama la presencia de Cruz en las filas. Y al saber por boca del médico la superchería del conscripto, intenta castigarle. Pero más diestro que su jefe, el soldado le desarma y arroja lejos de sí la espada como para significar que sólo ha querido impedir un castigo arbitrario.

Con todo, el teniente empuña su revólver y le hace fuego á quemarropa, hiriéndole en la espalda.

Pasados los momentos de ofuscación, el jefe considera su acto y advierte que si llega á delatarse todo le compromete. Para evitar el peligro concibe un plan, nefasto para Cruz.

Llega Alma del Azul, y cuando solicita verlo, el teniente le dice que se lo lleve, él lo autoriza. Después de todo, eso les conviene á los dos. Y el gaucho crédulo se marcha, decretando así su propia desgracia, pues lo arrestan y lo condenan á diez años por desacato y deserción.

Deportan á Cruz á la isla de los Estados, donde se desarrolla el segundo acto del drama. Su gau-

cha lo sigue. Asistimos allí á una serie de episodios conmovedores, terribles. La vida de los presos tiene en esos dos cuadros alternativas punzantes.

El hombre parece condenado á una regresión primitiva, puesto ante la naturaleza para luchar contra sus elementos. Todo es desapacible allí, y á su contacto, la criatura humana siente despertar en sí las pasiones menos nobles, menos generosas, entregado al instinto más que á la razón.

En esas condiciones, los presos sólo dicurren una cosa: evadirse, evadirse por todos los medios, á costa de todo sacrificio, arrostrando todo peligro. Aun en el peor de los casos, siempre saldrán ganando.

El plan está combinado, las medidas están tomadas. A una señal, se echarán sobre la guardia y se apoderarán del mando. Luego, una lancha les espera. De ahí pasarán á Chile, libres, ¡libres!

Todo esto lo comunican á Cruz por si quiere ser de la partida. ¿Cómo vacilar? Y acepta. Los insurrectos vencen, dominan, se hacen dueños del campo. Pero cuando pretenden embarcarse para evadirse, advierten un engaño desesperante: la lancha no existe, no ha existido. Ya son libres sí, pero esa libertad les espanta, pues nadie saldrá de la isla maldita. Y se produce el desbande. Divididos en grupos ganan el monte, para vivir ocultos como fieras. Allí, acosados por la escasez de víveres, frenéticos de impotencia, cada uno se ve obligado á la defensa de sí mismo. En cada compañero hay un enemigo, impulsados todos por el instinto de conservación.

Todos los grupos vieron surgir un jefe tiránico, señor de vida y hacienda. Allí se ven precisados á matar por no morir. El jefe de Cruz es Gutiérrez, un gaucho malo. Su medio de persuasión es el

máuser, utilizado ya en la breve dictadura. Entre ambos ha surgido un antagonismo inevitable. El primer encuentro pondrá término á la querella insostenible. Y se realiza. Gutiérrez pretende asesinar á Cruz, pero al apuntar su arma para hacerle fuego, queda cegado por un puñado de arena, y ganándole un flanco, le hunde en él su cuchillo.

En ese mismo instante, corre por la isla una noticia estremecedora: el desembarco de nuevas fuerzas, avistadas en la costa. Ya no hay esperanzas; todo está perdido.

Reducidos los sublevados, trasladan á Cruz á Buenos Aires para enjuiciarle por el homicidio que cometiera en la persona de Gutiérrez. Aquí lo someten á un tribunal de guerra y lo condenan á muerte.

Tal es el argumento desarrollado en *Alma Gaucha* por don Alberto Ghiraldo.

No discutimos la obra como tendencia. El autor ha llevado al teatro un hecho real, y de él se desprende una doctrina. Desde este punto de vista, las ideas nos interesan menos que la forma teatral. Sabemos, sin embargo, que el señor Giraldo ha realizado obra escénica y obra de propaganda á la vez. Con todo, no nos corresponde involucrar en un mismo juicio el doble aspecto de su drama.

Hay en él un fondo de verdad, y si por una parte fuera impropio reducirlo á la categoría de hecho aislado, por otra sería temerario generalizarlo.

Lo que sí merece aprobarse es el acierto siempre sostenido de su propaganda. La idea surge de los hechos, se desprende de su carácter mejor dicho, sin peroraciones, sin comentarios. Esto mismo las hace simpáticas á veces.

Considerada como obra teatral, *Alma Gaucha* se impone desde luego. Su técnica es firme, la acción se desarrolla con regularidad. Los episo-

dios se suceden unos á otros lógica y sólidamente, sin vacilaciones, sin tropiezos.

Alma Gaucha triunfó anoche desde el primer cuadro. Antes que éste acabara no pudo contenerse el aplauso unánime y nutrido, frecuente á partir de allí hasta la última escena.

Un detalle, entre otros, nos parece de gran belleza artística: el que cierra el segundo acto.

A pesar de la insistencia con que fué llamado á escena, don Alberto Ghiraldo sólo se presentó al final de la obra, y lo hizo en compañía de sus intérpretes, para compartir con ellos la ovación que le saludara.

Pablo Podestá tuvo á su cargo el papel de protagonista y lo desempeñó con acierto encomiable. Fué una compañera eficaz Herminia Mancini. También se distinguieron Ducasse, Mangiante, Mario, Torterolo, Gialdroni, etc.

La presentación escénica merece recomendarse.

Diciembre, 29 de 1906

«LA MARCHA NUPCIAL»

Doña Josefina Marí, celebró anoche su función de beneficio con el estreno de *La marcha nupcial,* pieza en cuatro actos de M. Henry Bataille.

Nada se había representado aquí de este autor. Fué, pues, una presentación la de anoche.

Nuestro público ha conocido ayer un poeta sutil, complicado, que es también un dramaturgo fuerte, claro, humano. Obras de poeta, dramáticas, pero no teatrales, son *Le Lepreuse* y *Ton sang,* legendaria aquélla, contemporánea ésta. M. Henry Bataille, ha pasado por el simbolismo antes de llegar á *L'Enchantement* y *La Masque,* que propiciaron el triunfo definitivo de *Maman Colibrí. La marcha nupcial* fué su confirmación más luminosa.

En rigor, M. Henry Bataille no ha desechado los principios estéticos de sus primeras obras destinadas á la escena. No hizo más que simplificarlos, humanizando su «lirismo exacto». La denominación es suya. Si algo hay de vago en ella, basta con observar el preciosismo de su estilo, y la emoción que expresa, para comprenderle. Donde mejor pueden apreciarse sus características es en *La marcha nupcial.* Pocos dramaturgos han dado más amplitud á una obra teatral. Este es el secreto de su arte. Porque no se conforma con presentar á los seres en el momento que se hace precisa su intervención en la obra. No; M. Henry Bataille nos ofrece toda una genealogía, y ello merced al

análisis, del cual va surgiendo, poco á poco, la criatura humana, en su desarrollo íntimo, con las modificaciones determinadas por lo circunstanciado, influencias extrañas, de orden puramente exterior.

Fijaos en el drama estrenado anoche. Se compone de una historia vulgar, enaltecida por la emoción dramática. Su argumento podría sintetizarse en pocas líneas y ser desarrollado en un tomo de trescientas páginas. Porque su belleza artística no está en los hechos mismos, en lo que pasa en la escena, sino en la índole de quien es actor de ellas, en como y por qué acontecen. Sobre todo, se admira la expresión sintética en los caracteres, explicados por los sentimientos, la educación y el medio. Juzgad vosotros.

Grace de Plessans pertenece á la aristocracia de provincia. Su familia, una de las más reputadas del Rosellón, vive en Aix. El padre ocupa un cargo elevadísimo en la magistratura. Es un hombre chapado á la antigua, rígido. Nada valdría á destruir en él las prerrogativas tradicionales de su categoría social. Esos sentimientos son también los de Mme. de Plessans, su esposa. Calculad la consternación que les domina al saber que Gracia se ha enamorado de Claudio Marillot, su profesor de piano. Es éste un alma incolora, nacido para vegetar en la medianía. No carece de buenas cualidades, sin embargo. Su pureza de espíritu entre otras. Pero jamás había soñado remontar á tanta altura sus aspiraciones. Y por eso mismo el amor de Gracia, antes que á nadie, le sorprende á él. ¡Fué tan inesperado! Un día mientras ella ejecutaba *La marcha nupcial,* de Mendelssohn, reclinó la cabeza sobre sus hombros silenciosamente, y sus dedos, sin advertirlo seguían pulsando las teclas evocadoras, Es el amor convertido ya en pa-

sión. Así, cuando los padres de Gracia despiden indignados á Claudio Marillot, ella le induce á seguirlo, y juntos se marchan á París. Todo esto pasa fuera del drama. Nosotros no alcanzaremos á conocer directamente al señor de Plessans.

La enamorada pareja se nos presenta en el primer acto. Estamos en la casa de Susana Lechatelier. Gracia acude á ella, invocando su antigua amistad. Se educaron juntas, en el mismo colegio de religiosas. Le expone su situación, sencilla y francamente. Susana está casada con un rico industrial; pide para Claudio un empleo cualquiera, que les permita salir del paso. Luego, dará lecciones de piano. Gracia le presenta, en un diálogo sobrio, rápido. Obtuvo el primer premio en el conservatorio de Nancy: es inteligente, y podrá dominar con relativa facilidad las dificultades de su cometido provisional.

Susana la escucha estupefacta. ¿Pero es ello posible? ¡Abandonar un porvenir seguro, su alta posición social para lanzarse á una aventura semejante! Además, Claudio no tiene grandes atractivos personales, ni siquiera es distinguido.

Gracia de Plessans interrumpe con dignidad estas reflexiones de su amiga. Ellas la hieren en sus sentimientos más íntimos. Y Susana, después de repetir que todo eso no pasa de una locura, hace llamar al señor Lechatelier, su esposo, para consultarle con respecto al pedido de la amiga.

El señor Lechatelier escucha impasible al principio y tórnase glacial á medida que se entera de la situación. Por fin, sale del paso con términos evasivos, y despiden á la amante pareja con una esperanza.

Lechatelier ha creído descubrir en Gracia de Plessans un espíritu complicado, vicioso, circunstancia ésta que le domina y atrae misteriosamente.

Es un mundano, habituado á las aventuras fáciles, que complementan pasivas las mujeres de sus empleados. Alentado por una vaga esperanza, no vacila en proteger á Claudio. Después de todo, ¿quién sabe?

En el segundo acto asistimos á una serie de cuadros íntimos. Estamos en una habitación de hotel pobre, equívoco. Los recursos de que disponen los enamorados son limitados. Gracia procura disimularlo, realizando prodigios de abnegación. Claudio rivaliza con ella en todo, y hasta la supera en el sacrificio. La hace creer que ha sido gratificado con una suma de doscientos francos, y adquiere un piano, pagando lo restante por cuotas mensuales. Era éste el mayor deseo de su amada. Las escenas á que da lugar el envío del piano son encantadoramente pueriles; evocan todo un pasado, detallando recuerdos y esperanzas, tiernas, inefables.

Luego Claudio se despide para acudir á su oficina. Y se presenta Lechatelier. Pretexta un motivo cualquiera para justificar su visita. Mas no tarda en revelar la verdadera causa que le ha impulsado hasta allí. Le asisten recursos juzgados no sólo poderosos, sino infalibles; es rico y ofrece á Gracia su protección decidida. Ella le rechaza mortificada, y hay tal dignidad en la amargura de su voz que Lechatelier concluye por excusarse humildemente. Gracia no apura su rigor; sabe cuanto le deben, ella y Claudio, y recuerda, entre otros detalles, la gratificación con que premiara á éste. Lechatelier disimula su sorpresa, pues adivina en ese subterfugio una falla de Claudio. Y se retira. Aquí sobrevienen algunos episodios en que se muestra toda la intransigencia de los prejuicios arraigados. Da lugar á ellos la madre de Gracia,

que acaba de llegar con sus dos hijas menores. La escena es de un grotesco punzante.

Viene á maldecirla una vez más, y ha traído á las pequeñas para que ese acto les sirva como ejemplo. Mas la pobre señora acaba por enternecerse, y propone á Gracia volver á Aix. Ella perdona, también la perdonará su padre. Para ello es necesario que abandone á Claudio. ¿Y lo pasado? Ya se olvidará. Y antes que rehabilitar á su hija con una boda humilde, pero honrada, prefieren truncar dos existencias y desafiar eso mismo que los esclaviza: las consideraciones sociales.

Pone término á esta situación enojosa la llegada intempestiva de Claudio. Una de las niñas le ve desde la ventana. Se despiden rápidamente para evitar un encuentro. Gracia promete á su madre visitarla en el hotel donde se hospedan, y se marchan.

Claudio viene demudado, convulso. Ha cometido una falta que acaba de descubrirse. Sí, la gratificación fué un pretexto para ocultar una verdad dolorosa. Ha sacado de la caja esa suma para reponerla, sin que nadie advirtiera lo ocurrido. Pero el cajero le ha pedido las cuentas. Acaba de entregarlas. Huyó desesperado, antes que se comprobara su acto lamentable. Lo hizo por ella, por ella á quien adora, á quien idolatra sobre todas las cosas.

Es un final de acto conmovedor, en que chocan la vulgaridad y la poesía de la naturaleza. Irradia la primavera su primer rayo de sol; en la ventana canta un pájaro cautivo, y la música de un organillo lejano envía sus notas callejeras.

Y Claudio, abismado en el dolor, evoca su pasado sencillo: ve á la madre junto al fuego, allá en una aldea lejana, recuerda sus palabras, que lo fueron de triste vaticinio; y, entre la alegría que

trae el despertar de la estación florida y la tristeza de las almas, surge el consuelo de Gracia, que le exhorta á llorar.

El tercer acto prepara el desenlace. Estamos en Compiégne, en el hall de un castillo del siglo XVIII. Allí pasan el verano los de Lechatelier. Gracia ha venido con ellos para reponerse de una enfermedad, superada felizmente. Claudió quedó en París, pues su error ha sido perdonado.

Gracia vive en un ambiente de lujo, de fiestas y saraos. Oculta su posición, bajo el nombre de Chalandrey. Se la colma de atenciones. Hasta los sirvientes adivinan sus más pequeños deseos. Ve en todo ello la persistencia de Lechatelier, quien la persigue sin tregua. Se opone por fin con protestas cuyo verdadero sentido ella misma ignora. Con el ambiente ha cambiado su sentir. Esto no se oculta á Lechatelier, ni á la maledicencia. Su resistencia obedece á la voluntad que se sobrepone al sentimiento. Pero éste cede en la confesión, dominado por la realidad inevitable. Lechatelier la estrecha contra su pecho, sus labios se buscan en el vértigo de una pasión contenida que estalla al fin. Le arranca así una promesa, la de acudir á él, esa misma noche, furtivamente. Y ella promete, vencida ya. Pero al quedar sola, recupera su voluntad extraviada, y huye, huye á París, dueña de su destino, resuelta á cumplirlo.

Llegamos al cuarto acto. Representa su habitación en el hotel que ya conocemos. Acude junto á Claudio para morir. Todos sus sueños se desvanecen. Se rinde á la realidad. ¿A quién culpar de ello? ¿A la vida, á la sociedad, ó á la naturaleza humana?

Mil circunstancias concurren á la vez á producir su catástrofe moral. Es una vencida, pero el pudor que alienta su espíritu no la permitiría jamás per-

tenecer á otro hombre. Y exaltada por la maternidad que palpita en ella recurre al suicidio, ahogando en un doble crimen su desgarramiento interior. En este último acto de su existencia, se manifiesta toda la complicación de su alma afinada y enferma. Gracia pide á Claudio que ejecute en el piano el «Valse d'amor», de Moskowski. Luego va á su alcoba, y una detonación domina las notas acariciadoras del piano.

Tal es el drama de M. Henry Bataille, estrenado anoche por la compañía Serrador-Marí.

La marcha nupcial desarrolla dos ideas paralelamente: por un lado, el choque entre seres de opuestas categorías sociales, que no llegan á armonizar en la vida común; y por el otro, la ligereza con que se conciertan los matrimonios en las esferas elevadas. Obra, pues, de belleza fuerte y de sana moral.

Esta obra de M. Henry Bataille fué interpretada anoche por la compañía Serrador-Marí con notable acierto. Gracia de Plessans encarnó en doña Josefina Marí, quien nos la presentó en todas las alternativas de su pasión desarrollando una rica variedad de matices. El público premió con frecuentes y calurosos aplausos su labor artística. La secundaron con toda eficacia los señores Serrador y Cuyás.

La mise en scene muy correcta.

Octubre, 6 de 1907

«FACUNDO»

Anoche subió nuevamente á la escena el drama histórico en cuatro actos del doctor David Peña, titulado *Facundo*. En su oportunidad consignamos el éxito que alcanzara, franco, espontáneo, unánime. Exceptuada la febril inquietud propia de todo estreno, persisten en el público las impresiones de la primera noche. Se trata, pues, de un triunfo consagrado. Examinémosle bajo su doble aspecto.

El fin que persigue el señor Peña en este drama es explícito; divulgar un estudio histórico contrario á una tradición. Hace obra de arte y polémica á la vez. Después de usar la cátedra y el libro, se vale del teatro. Y en el teatro, en el libro, en la cátedra el señor Peña vindica al caudillo inmolado en Barranca Yaco. Las circunstancias que preceden á esta obra teatral ofrecen un caso nuevo en nuestra dramaturgia. Nunca se ha documentado aquí de tal suerte una obra dramática de carácter histórico. Más que una interpretación arbitraria de la historia, *Facundo* importa una reconstrucción de la historia misma, al menos en sus rasgos generales. Esto hace que el historiador en ocasiones sobrepuje al dramaturgo. No le basta exponer: quiere demostrar. Y cuando Facundo Quiroga comenta sus propios actos, el señor Peña se denuncia en su protagonista. ¿Qué se infiere de ello? Según nuestro juicio, un recelo muy explica-

ble en todo aquel que impugna un orden de ideas, para hacer predominar otras opuestas. El procedimiento es expositivo y demostrativo. Para lograr su objeto el autor necesita convencer. No defiende sólo una obra de arte: se propone también modificar todo un criterio histórico. Y en ese doble equilibrio el historiador y el dramaturgo se ven precisados á hacerse concesiones recíprocas que el señor Peña consigue escatimar gracias á una admirable intuición artística. Es imposible discernir los méritos de *Facundo* si antes no se consideran estas dificultades correlativas.

Antes de continuar cúmplenos advertir que no hacemos crítica histórica. *Facundo* es una obra teatral y en ese concepto la analizamos.

La acción dramática de *Facundo* se inicia en el campamento de la Ciudadela, después de una batalla. Y desde las primeras escenas advertimos que si el autor se propone vindicar á su héroe, no lo idealiza. En el juego de luz y sombra que presta vigor á su relieve, no se oculta un sólo rasgo moral, ya sea él de los más imperfectos. En este primer acto Juan Facundo Quiroga surge de cuerpo entero. Tras breves episodios revela todos los impulsos de su carácter vehemente, desigual, contradictorio. Es magnánimo é implacable á la vez. Tan pronto se estremece como ruge voces de exterminio. Antepone su fe á todas las cosas. De ahí la pujanza de sus convicciones. Obedece á ellas como inspirado por altos designios, con fervor. Y á medida que la modalidad compleja de este personaje se va caracterizando, también se define el cuadro que le rodea. Y el conjunto alcanza un vigor extraordinario.

Al levantarse el telón, vislumbramos el campamento de Quiroga en la penumbra de la madruga-

da. Mientras amanece, algunos soldados comentan los percances de la batalla reciente, junto á los fogones. Después llega Facundo, como evocado por la diana precursora, y su figura llena todo el acto. Desde los primeros instantes se advierte en él al dominador, y la entereza de su carácter impetuoso hace comprensible el dominio que ejerciera sobre las muchedumbres montoneras.

Su primer pensamiento es honrar la memoria de los oficiales perecidos en el combate. Los recuerda con respetuoso cariño. Y esos honores fúnebres se truecan en una exhortación para los supervivientes. Luego convoca á los prisioneros enemigos.

En el coronel Larraya rinde homenaje al valor de sus compañeros vencidos, y cumple con Barcala un acto de hidalguía militar, restituyéndole la espada y nombrándole su edecán.

Luego comparece á su presencia el ingeniero Barrean, en calidad de preso. Es éste un publicista detractor de Quiroga, su enemigo político. Y lejos de fusilarle, le pone en libertad y le da en premio algunas onzas de oro. Algo parecido realiza con el contribuyente andaluz que le insulta sin sospecharlo.

A estos rasgos, hermosos aún en la perfidia de un príncipe florentino, se opone el contraste de una transición cuando llega hasta Quiroga el viejo Ponce. Es un gaucho menesteroso, cuya indigencia le trae del otro lado de las sierras. ¿Qué quiere? Ver á Facundo para decirle «tres palabras». El caudillo accede, pero si Ponce dice más de tres palabras le manda degollar. Pero en todo gaucho viejo hay un «Vizcacha», y Ponce logra completar con la mímica la síntesis de su discurso. Facundo

es el primero en celebrarlo y gratifica el ingenio del menesteroso, pues ha ganado la partida. Ese mismo Facundo extrema luego su austeridad, á tal punto, que manda ejecutar á un soldado porque roba un tirador.

El primer acto termina con un episodio intensamente dramático. Lo determina el correo Gómez, portador de una noticia terrible: la muerte del general José Benito Villafañe, asesinado por sus enemigos comunes. Villafañe ha sido hasta entonces su único hombre de confianza, el coadyuvador de su obra y más que todo eso, su amigo fraternal. En Villafañe, Quiroga ve aniquilada una parte de sí mismo.

Y obsesionado por la visión trágica, quiere aplacar con sangre enemiga el furor vengativo que crispa sus manos y pone relámpagos de odio en sus pupilas. Y en un impulso frenético, revoca el perdón de los presos, él mismo les hace fusilar en masa. Con la palabra «¡ Fuego!» cae el telón, estremeciendo á los espectadores.

Este episodio complementa el carácter de Facundo y sintetiza toda una época, la más accidentada de nuestra organización, aquélla en que un asesinato político podía suscitar, como represalia, un crimen colectivo.

Fué el gran error de Quiroga, y el dramaturgo ni lo excusa ni lo justifica, aun cuando haga del asesinato de Villafañe la causa determinante de él. Por otra parte, las versiones históricas divergen respecto á las circunstancias que mediaron en esa muerte.

Según lo afirma Sarmiento, pereció luchando cuerpo á cuerpo con su adversario; y Hudson, enemigo de Quiroga, sostiene en los «Recuerdos de la provincia de Cuyo» que lo asesinaron mien-

tras dormía. El doctor David Peña apoya la versión de Hudson.

A partir de aquí, el carácter de Facundo no se desmiente.

Sean cuales fueren las alternativas que le depara su vivir turbulento, sabemos cómo se conducirá en ellas. Y el dramaturgo acredita al psicólogo, conservando la unidad característica de su personaje, aun presentándolo en ambientes distintos. Por eso le aplaudimos en el segundo acto, cuando nos lo presenta en los salones porteños de don Braulio Costa. Allí atenúa la brusca tosquedad de sus modalidades ingénitas, porque le obliga á ello la galantería mundana, pero el hombre de campamento no desaparece, y, por el contrario, se muestra en toda su ruda energía al precipitarse en los salones el canónigo Vidal, á quien los soldados de Rozas quieren asesinar por sus ideas constitucionalistas.

Allí nos hallamos con el Quiroga organizador, rodeado de la sociedad más espectable de Buenos Aires. No es el mismo Facundo, sanguinario, secuaz de la tiranía, cuya efigie nos legara Sarmiento. El acto termina al anunciar á Rozas, que pide entrevistarse á solas con Facundo. Este se apresta á recibirle, y cae el telón.

Esa entrevista prepara los acontecimientos futuros y precipita el desenlace. Formaliza la misión al norte. Todo el drama puede decirse procede de ella. Sin embargo, el doctor Peña la omite.

El acto tercero podría titularse «Popularidad de Quiroga en las provincias». Nos le presenta realizando su misión pacificadora. El paisanaje lo aclama, le colma de agasajos. Se organizan fiestas campestres en su honor; bailes, carreras, riñas de gallos, etc. El cuadro es de un pintoresco anima-

dísimo. Las escenas de conjunto están concertadas con verdadera maestría. La muchedumbre vive, se agita, corre alborozada, va, viene, y todo ello con tal eficacia que el espectador llega á tener la sensación de la realidad misma. En ocasiones alcanza efectos reflejos admirables. Tal el de las carreras.

De pronto el regocijo se paraliza. ¿Por qué? Y el relato se hace entrecortado, afanoso. Quieren asesinar al general don Juan Facundo Quiroga. Son los Reinafé. La noticia sobrecoge á todos los circunstantes. Sólo el caudillo queda impasible. En ese instante se oye el graznido de una lechuza, y la superstición se persigna aterrada. Luego el estupor cunde en la multitud desconcertada: Facundo prosigue su viaje, contra todo y á pesar de todo. El lo dice: no es la primera vez que sale al encuentro de la muerte.

Y la muerte le acecha alevosa en Barranca Yaco.

Allí está apostada la partida de José Santos Pérez en el acto final. Todo se ha dispuesto. Tras breve escena en que se dibuja el carácter de este jefe siniestro, llega el aviso. Facundo avanza en la obscuridad de la noche tormentosa. Y los bandidos se ocultan, preparados al asalto. La galera llega y se detiene. Quiroga baja seguido por su secretario, el doctor José Santos Ortiz. No traen escolta. Apenas si les acompañan dos asistentes. De pronto, vibra en la quietud una voz oculta, y sigue á ella una descarga. Antes que puedan reaccionar tienen al enemigo encima. Sólo Facundo logra hacer un disparo. Luego cae víctima de Santos Pérez.

El episodio es rápido y compendia admirablemente la crueldad de la época. Nadie huye con vida de allí. Ni aun el muchacho que viene de ladero, á quien degüella el mismo Santos Pérez.

Este final de acto es arrebatador.

Considerado como obra escénica *Facundo* es desigual, si se quiere, pero de alta inspiración. El señor Peña revela una gran fuerza evocadora en cada uno de sus episodios. El historiador, el dramaturgo y el poeta colaboran con la misma intensidad en su obra, y los tres reunidos sobrepujan al arqueólogo. Por eso vive y alienta Facundo.

El mérito del señor Peña, repetimos, consiste en haber impuesto á su héroe, sin ocultar los rasgos que deslucen su entidad moral, mostrándole de cuerpo entero, con sus vicios y sus virtudes, íntegro, aun en sus errores más lamentables. Y ello, sólo puede lograrlo quien como el doctor David Peña, atesora grandes virtudes artísticas.

Facundo no resuelve la querella histórica aunque su autor la sostiene sagazmente tanto en el libro como en el drama.

La presentación escénica de *Facundo* merece un aplauso caluroso. Decorado, indumentaria, arreos de guerra, todo fué dispuesto con rigurosa propiedad histórica, hasta los detalles más accesorios. La abigarrada variedad de las muchedumbres que intervienen en el drama del señor Peña traducen fielmente las características de una época sin organización. Por eso choca tal ó cual equipo militar.

En cuanto á la interpretación se refiere, desaparecidas las vacilaciones que justifica toda obra nueva, sólo corresponden elogios á la compañía de Pablo Podestá.

Como hemos indicado ya, éste tiene á su cargo el papel de protagonista, y lo desempeña con notable acierto. También se distinguen en la interpretación los señores Mario, Ducasse, Torterolo, Mangiante, Gialdroni, Brieba, Ballerini, etc.

El elemento femenino de la nueva compañía tiene poco que hacer en *Facundo*. Sin embargo, merecen citarse las señoras Mancini y Buschiazo.

También corresponde un aplauso á la dirección artística.

Diciembre, 13 de 1906

«IL RE BURLONE»

La compañía Tina di Lorenzo nos dió á conocer anoche el drama histórico en cuatro actos de Jerónimo Rovetta, titulado *Il Re Burlone*. El anuncio de su estreno había despertado gran expectativa, justificada por más de un motivo. En primer lugar, la envidiable reputación de que goza Rovetta como autor dramático; luego, las alternativas por que pasara su obra, según las regiones donde fué representada. En Nápoles, por ejemplo, más que noches de espectáculo teatral, fueron verdaderas justas de reñidos enconos, incomprensibles, por una parte, aun cuando muy explicables, por otra.

Desde luego, *Il Re Burlone* ha venido á comprobar que los Borbones aun tienen en Nápoles numerosos partidarios, como así también en Roma. Sin advertirlo quizás, Rovetta hizo un drama tendencioso, religiosa y políticamente. El autor no podía evocar al torvo rey de las Dos Sicilias, Fernando II, en su actuación pública y privada, sin relacionarle con la Santa Alianza.

El drama de Rovetta, dado el período que reproduce, pareció inoportuno, máxime á quienes tratan hoy de la reconciliación entre el Vaticano y el Quirinal.

Jerónimo Rovetta es el primero en manifestarse sorprendido. Desautoriza, ó trata de hacerlo, las deducciones motivadas por su obra. Pero en vano. No se le cree. Sutilizando, advierten que en toda elección hay preferencia... Para hacer obra pura-

mente artística, pudo inspirarse en otros temas. Y en Nápoles mismo como se comprenderá desde luego, la opinión se divide en dos bandos. Los unos le impugnan hasta la diatriba; los otros llegan al ditirambo en los elogios. Matilde Serao se distingue entre los primeros...

Veamos *Il Re Burlone*. Artísticamente, es una derivación de *Romanticismo*. Su genealogía no admite duda. A medida que el autor preparaba los materiales de una obra, iba documentando la otra. La historia de la unificación italiana no puede estudiarse sin abarcar sus causas y concausas. En ella todo fué simultáneo; y no le corresponde pequeña parte á lo imprevisto. Con respecto á la anexión de las Dos Sicilias al reino de Italia, Fernando II primero y después Francisco II de Borbón, hicieron tanto ó más que Víctor Manuel.

Con todo, *Romanticismo* no es un drama histórico, sino un drama de ambiente histórico. Rovetta sólo reproduce allí un conjunto de episodios que determinan una época, su estado social y moral. Y así como en *Romanticismo* el ambiente caracteriza á las personas, *Il Re Burlone* sintetiza toda una época en un hombre solo. Mas para apreciar una obra y la otra es indispensable conocer las condiciones morales y sociales de Italia, cuando sólo era «una expresión geográfica».

En toda ella domina el régimen del terror. Ciñéndonos á los estados del rey de Nápoles, basta el drama de Rovetta para dar de ellos una pintura bastante acabada.

El primer acto es de mera exposición. Se desarrolla en el hotel de Giglio d'Oro donde se ha instalado Rosalía Mirabella, la primera dama del teatro de San Carlos. Después del espectáculo, ésta vuelve en triunfo, acompañada por sus admiradores. Con ella entra el noble Andrea del Caste-

lluccio, gentilhombre de corte: el empresario Barbaia, Taddei y Savoldi. En la calle, á los sonidos de guitarras y mandolines se mezclan las voces que aclaman á la tiple. Esta vive allí con Fannya, su hija, á quien hace pasar por hermana. Los tiempos no la permiten declarar que es hija de un amor no legitimado. Fannya es un primor de belleza. Ama y es correspondida por el barón Vincenzo Alliana, profesor del príncipe heredero. Alliana llega al hotel á poco de regresar la tiple. Pero el júbilo y el entusiasmo cesa de pronto. La doncella, que viene del teatro, anuncia entre suspiros y lágrimas que la policía acaba de secuestrar los trajes de la artista, las mallas color carne, etc., porque el rey y, sobre todo, la reina María Teresa, ven en tales atavíos un atentado á las buenas costumbres.

Aumenta el estupor el anuncio de que Fernando II invita á Rosalía Mirabella para cantar en palacio con motivo de las fiestas de Navidad, en el gran drama sacro, *El nacimiento de Jesús,* cuya representación tendrá lugar en su residencia de Caserta. Todos ven en ello una celada. La escena es angustiosa. Si se trata de la cárcel ó el destierro es porque todo acaba de descubrirse. En ese caso están comprometidos, y el barón Alliana, que conspira por la unidad, más que nadie. Un vago terror les sobrecoge. Conocen al rey y su justicia.

La conversación despierta á Fannya, que dormía en un cuarto contiguo; y al oir hablar de conspiraciones, aunque ignora la verdad entera, asoma la cabecita rubia por las cortinas para decir á su novio: «Prométeme que no conspirarás». El acto termina como iluminado por una sonrisa de ingenua hermosura.

En el siguiente nos hallamos en una sala del pa-

lacio de Caserta. Este acto es de una belleza artística extraordinaria. Lo llena por completo la figura de Fernando II, conocido en la historia con el nombre de «el rey Bomba». Aparece entretenido en componer una corona que cubrirá la cabeza de uno de los Reyes Magos. Junto á él están esparcidas las otras figuras del «nacimiento»; el niño Jesús, los pastores, el buey, la mula, etc.

Ayudan al rey, el jardinero y su mujer. Y mientras se ocupa en la tarea sagrada refiere cuentos licenciosos en dialecto napolitano, pellizca á hurtadillas á la mujer del jardinero, canta entre dientes pasajes de la ópera *Linda,* resultando de todo ello el contraste más terriblemente cómico.

Después entran el príncipe heredero y sus tres hermanitos, Castelluccio y Alliana, el conde Verolengo, Rosalía y Fannya, y luego monseñor Cocle, confesor del rey.

Este les recibe tal como se halla, y ni su aspecto ni sus burlas le impiden actuar de majestad.

Y después de quitarle la silla al noble Castelluccio en el momento que va á sentarse; después de sus burlas á Savoldi, de cuya ciencia se mofa, diciéndole que al príncipe heredero sólo le hace falta saber montar á caballo y jurar en todas las lenguas; después de advertir al conde Verelongo que serán inútiles todas las conspiraciones, porque Carlos Alberto es un loco y Pío IX un curilla vanidoso, y, por último, después de decirles á todos, sin exceptuar á Rosalía, que no les permitirá lleven á Caserta la *jettatura,* «el rey Bomba» se sienta en la mesa, apoya los pies en una silla y estalla en sonoras carcajadas.

Armando Falconi hizo esta escena magistralmente, como pocas en la temporada. Sin embargo, logró efectos aun más intensos en el final del acto, durante la confesión.

Cuando todos se marchan, Fernando II queda solo con monseñor Cocle. El rey cae de hinojos ante su director espiritual. Es esta una de las escenas mejores entre las muchas que ha escrito Rovetta. Bastaría por sí sola para determinar el éxito.

Cocle revela al rey que una conjuración militar amenaza la seguridad del reino. Y señala como cabeza de motín al barón Alliana.

Luego la acción se precipita. Los dos actos siguientes conducen al desenlace, con rapidez concitada. Encarcelan al barón Alliana y á Savoldi. El rey en persona se traslada á las habitaciones donde se hospedan Rosalía y Fannya. Le sigue monseñor Cocle y el barón Battifardo. Interrogan á las dos mujeres brutalmente. El espanto las hace implorar perdón por culpas imaginarias. Fannya, aterrorizada, confiesa ser hija de Rosalía. Mas no es ese el secreto que tratan de arrancarle. Ellos piden nombres, detalles, delaciones. Las infelices nada saben. Y termina el acto con un careo entre ellas y Alliana.

En el último acto Alliana ha sido condenado á muerte por un tribunal militar. Rosalía y Fannya pueden abandonar libremente el reino. Al conde Verolengo, maniatado y amordazado en una emboscada, lo transportan á bordo de un buque de guerra, para desterrarle.

Fannya no quiere su vida, pues queda trunca al separarse del barón Alliana. La desdichada y Rosalía se presentan al rey por mediación de la reina de Inglaterra, á invocar la gracia. Ambas caen de rodillas, y tienen una esperanza al ver entrar al príncipe heredero. Tratan de enternecerle, invocan su tierna inocencia. Y quedan anonadadas al oirle repetir las palabras de su madre, María Teresa de Austria: «¡Castigad!». «Es la raza», grita Mira-

bella aterrada, y su maldición es profecía que se cumple más tarde en Gaeta.

La reconstrucción de *Il Re Burlone* es de una potencia dramática extraordinaria. Los personajes no se mueven solamente á impulsos de la necesidad histórica. En ellos, la pasión alienta, los sentimientos chocan, y el dolor vibra hasta estallar en las expresiones entrecortadas y ensordecidas.

Esta obra de Rovetta, repetimos, suscitó en Italia polémicas enconadas. Sólo vieron en *Il Re Burlone* un drama tendencioso, sin advertir su pujanza artística. Los ataques, puede decirse, están en razón directa de sus méritos incontrastables.

Anoche gustó en el San Martín. *Il Re Burlone* tuvo en Armando Falconi un intérprete magistral. El drama de Jerónimo Rovetta le reveló al público bajo un nuevo aspecto, pues fué la de anoche una de las veladas más brillantes y artísticas para él. Falconi ha logrado expresar con rara eficacia la complicada y contradictoria personalidad de Fernando II. En el segundo acto, sobre todo, al evocar las turbias agitaciones de su conciencia, sacudido por el miedo y la superstición, exaltado por sus propias palabras que objetivan todos los horrores de su flaqueza tenaz, Falconi estuvo como no le habíamos visto nunca.

El público lo aclamó con entera justicia. Armando Falconi debe presentarse en *Il Re Burlone* toda vez que quiera revelar sus cualidades artísticas. Ninguna obra, como esa, le ofrecerá mejor ocasión para lograrlo.

Los demás intérpretes le secundaron bien, resultando de todo ello un conjunto perfectamente armónico. Tina di Lorenzo fué una Rosalía Mirabella graciosa, espiritual y apasionada en el primer acto. Luego, pasando de los sobresaltos á la

angustia, llegó á la más intensa dramaticidad en el último, estremeciendo á los espectadores con el grito final: «¡ Es la raza! ¡ Es la raza!»

Muy bien la señorita Grossi en su papel de Fannya. Correcto como siempre Bonafini, á cuyo cargo estuvo el papel de monseñor Cocle. Nipoti mereció un aplauso caluroso en el parlamento del tercer acto. El capitán Alliana tuvo en él un intérprete sobrio y eficaz, así como Verolengo y Castelluccio los tuvieron en Cassini y Tedeschi, respectivamente.

Noviembre, 30 de 1906

*
* *

Un colega halló que Rovetta había exagerado el ambiente histórico de *Il Re Burlone,* desaprobando el espíritu de mi crónica. Lea mi contradictor esta carta de Gladstone dirigida á lord Aberdeen y verá como el célebre dramaturgo se ha quedado corto en sus vindicaciones:

«En lo que tengo que contaros, no se trata de simples impresiones, de ejemplos de corrupción entre los funcionarios de segunda categoría, ni tampoco de algunos casos de excesiva severidad; se trata de la violación de todo derecho, violación incesante, sistemática, deliberada, cometida por el poder que debiera ser el guardián del derecho. Es la violación de toda ley escrita, perpetrada con el fin de violar toda otra ley no escrita y eterna, humana y divina; es la persecución absoluta contra la virtud, sobre todo si va unida á la inteligencia; es una persecución de tal manera amplificada que ninguna clase social puede ponerse á cubierto de ella. El gobierno está movido por una feroz, cruel y no menos ilegal hostilidad contra todo lo que

puede determinar una mejora ó un progreso. El gobierno pisotea horriblemente la religión pública, por el notorio aplastamiento de toda ley moral, bajo la presión del terror y de la venganza. Asistimos á una absoluta prostitución del orden de la justicia, la cual se ha convertido en una especie de receptáculo transparente de las más viles y groseras calumnias, inventada bajo la impulsión de los consejos más inmediatos de la corona, con objetò de destruir la paz, la libertad y, por medio de sentencias capitales, la vida de las personas más virtuosas, más honradas, más inteligentes, más ilustres de la sociedad entera; salvaje y cobarde sistema de torturas morales, como asimismo físicas, á favor del cual se hace pronunciar tales sentencias á esas degradadas cámaras judiciales.

¿Qué ha producido este sistema? La subversión de toda idea moral y social. La ley, en vez de inspirar respeto, se ha vuelto odiosa. El gobierno no se asienta sobre el afecto de los pueblos, sino sobre la fuerza. Entre la idea de libertad y la idea de orden, no existe asociación sino antagonismo. El poder reinante, que se auto-califica imagen de Dios sobre la tierra, aparece, á los ojos de la inmensa mayoría del público, como revestido de los vicios más asquerosos. Y yo he oído repetir muchas veces en Nápoles esta fuerte pero muy verdadera expresión: *La negación de Dios ha sido erigida en sistema de gobierno*».

Y Gladstone es un testimonio que no puede ser tachado de parcialidad.

«MALIA»

Anoche inauguró sus funciones en el Marconi la compañía siciliana que dirige Giovanni Grasso. Pocas habían logrado despertar tanto interés y ninguna, puede decirse, fué esperada con mayor impaciencia. Todo ello tiene sobradas justificaciones. Giovanni Grasso es el único actor dialectal que se ha impuesto, no sólo fuera de su región, sino fuera de su país.

Nada, ó muy poco, se conoce aquí de la dramaturgia regional italiana, con todo y ser de las más características. No ha llegado hasta nosotros: ni Scarpetta de Nápoles, ni Torelli de Turín, ni Ferravilla de Milán, ni Benini de Venecia, regiones todas que cuentan con un teatro propio, inconfundible. Y si no han llegado los intérpretes menos aun el repertorio. Sin embargo, algunas de las obras maestras que se recitan en italiano son originariamente dialectales: tal *La miserie de Monsu Travetti,* de Victorio Bersezio.

Boloña se ofrece como una excepción. Su teatro no ha producido ningún actor notable. Empero tiene como las demás regiones, un repertorio riquísimo.

Literariamente el teatro siciliano surgió á la vida con una obra maestra y desapareció. Su historia es breve y muy curiosa. En realidad la resumen tres nombres: Rizzotto, Colombo y Grasso.

El intento de Rizzotto y Colombo fué aniquilado por un prejuicio supersticioso. Cuando en 1860 el

primero de ellos se propuso crear el teatro siciliano, no consiguió que ninguna mujer de la localidad se presentara en las tablas junto á él. En la isla del sol, donde reinan celos verdaderamente orientales, eso se mira con sacro horror. Dirigióse, pues, á Nápoles. Allí las resistencias no fueron decisivas. Pero al volver á Sicilia, sus compatriotas vieron con desagrado esa importación femenina. Les supo mal ver á las napolitanas representar los papeles de «amorosas». Y dominados por la emulación, decretaron la caída de cuanta obra se presentara.

Más tarde Rizzotto formó otra compañía, compuesta, en gran parte, por su propia familia. Y después de imponerse á los que le combatieron con armas tan desiguales, realizó una «tournée» por Italia, sostenida casi exclusivamente con su célebre trilogía *I Mafiusi.* El autor y el actor quedaron consagrados por igual.

I Mafiusi, que Grasso nos anuncia en su repertorio, fueron escritos el año 1860.

Con Rizzotto desaparece el teatro siciliano para resurgir de una manera inesperada.

Una noche, hallándose Ernesto Rossi en Catania, antojósele asistir á la función de títeres que tenía lugar en el pequeño teatro Machiavelli. Se representaba *Cavalleria Rusticana,* en dialecto. El espectáculo que comenzara entreteniéndole, terminó causándole una impresión de profunda sorpresa. ¿Quién era ese artista desconocido que realizaba tantos prodigios de arte?

Atento sólo á escuchar la voz oculta detrás del tablado, Ernesto Rossi ya no veía la acción de los monigotes. A su alma llegaba la pasión cálida y vibrante de los personajes reales. Los sentimientos más encontrados latían allí. El odio descubría sordos rugidos, amenazas precipitadas por el furor

que ciega; y como contraste el amor hallaba las más suaves inflexiones, hasta arrullar con sus acentos apasionados. ¿Quién era ese artista desconocido?

El gran trágico italiano no tardó en saberlo: era un titiritero hereditario, pues también había ejercido esa profesión su padre y su abuelo.

Ernesto Rossi quiso conocerle, hablarle. El aspecto del joven artista acabó de conquistarle. Todo estaba en armonía. La voz, el gesto, los ademanes, las actitudes, todo. Y el artista célebre aconsejó al modesto y obscuro titiritero que abandonara ese arte por el Arte, y formuló un vaticinio que poco después todos vieron realizado.

Eso acontecía en 1891. En 1903 Roma le saludaba como á uno de los más grandes actores modernos. Ese actor era Giovanni Grasso.

Pero antes de llegar á esa consagración ¡cuántas luchas! ¡cuántos dolores sofocados en el abandono silencioso!

Ya tenía él su pequeña «troupe» organizada, más faltábale lo indispensable: el repertorio. Este fué llegando poco á poco. Bastaba que un autor le viese representar para entusiasmarse. Así es como pudo determinar á escribir para el teatro á Luigi Capuana.

En torno de Grasso formaron núcleo los poetas dialectales más conocidos, impulsados por él. La literatura dramática siciliana le debe, pues, todo un florecimiento.

Grasso también escribió una obra para su compañía: *La festa d'Ardeno.*

Con el drama en tres actos de Luigi Capuana, titulado *Malía* (Hechizo) se presentó anoche en el Marconi. Es la obra de presentación. La compañía tiene en sus episodios las mejores ocasiones de lucimiento. Con todo, *Malía* no es la «obra» de

Grasso. En su desempeño descuella sobre todo Mimi Aguglia.

El drama de Capuana sólo ofrece á Grasso algunas escenas. Veamos la obra.

Malía es un drama pasional, sencillo y violento. El tema que desarrolla puede resumirse en breves líneas. Cola se ha casado con Nedda, sin advertir que Jana, hermana de aquélla, le amaba. Ella misma ignoraba ese amor indomable, trágico. Vienen á revelárselo las bodas de Nadda. Jana tiene un novio: Nidu, á quien trata despreciativamente desde que se concertaron las nupcias de su hermana. No le ama, ya no puede amarle. Su corazón apasionado late para otro. Y ese hombre no puede pertenecerle. Es Cola, el cuñado. Ama en silencio y en silencio odia. Ama á Cola hacia quien va su voluntad sin gobierno, odia á Nedda porque le arrebató su dicha.

La solicitud de Nidu no hace sino inflamar la pasión que la consume, que la corroe, que la exalta, que la desespera. Ese mal de amor llega á ser frenético. A ratos se trueca en convulsiones vertiginosas. Los padres, en su ingenuidad supersticiosa, la creen hechizada. Un lencero saludador confirma y explota esa credulidad. Pero Jana rechaza la cruz del exorcismo. Niega las virtudes del conjuro. El mal no procede del maleficio.

En la Virgen sí cree, y á ella se dirige invocando la muerte para librarse del tormento que le desgarra el alma. Todo es inútil.

Y en la suprema postración se entrega á su cuñado, inconsciente, sin voluntad, aniquilada.

La tragedia del espíritu se desencadena en el despertar de esa pesadilla febril. Horrorizada de sí misma se lo confiesa todo á Nidu, como para librarse del peso de su propia culpa. Y él, vencido por el amor, sofoca todo impulso de venganza, de

desprecio, de furor, y perdona. No la considera como culpable. Nidu también la supone hechizada. Mas sus propósitos se desvanecen ante las imposiciones de Cola, y saltándole al cuello como un tigre le degüella.

Malía es una obra fuerte y luminosa. En ella palpita entera el alma de un pueblo, con sus virtudes más íntimas, sus defectos, sus creencias, todo lo que le define y caracteriza. Capuana ha puesto en los episodios que la constituyen, los rasgos salientes de su naturalismo, tantas veces admirados y discutidos en sus cuentos y novelas.

A veces la verdad de algunos detalles parece como que van á chocar, pero la crudeza enunciada desaparece sobrepujada por el calor de la vida animadora.

Los seres van, vienen, sufren, lloran, ríen, aman, rugen; pero todo ello impulsado por la lógica más estricta, más humana, según la modalidad intrínseca de cada uno. De ahí que logren apoderarse del espectador, y hacerle vivir sus propias existencias, obligándole á intervenir en cuanto hacen, piensan y sienten.

Hay en *Malía* rasgos de alta inspiración. Acaso extrañemos el ímpetu, la vehemencia de algunos pasajes, y nos sorprenda que en su desarrollo el amor pueda implorar, suplicar, desesperarse y escupir al mismo tiempo. Y, sin embargo, así aman ellos, hasta el perdón sublime, hasta la venganza criminal. Proceden como impulsados por un volcán interior, imagen del Etna, cuya lava parece correr en sus venas é inflamarles la sangre.

Y junto á ese volcán animado, casi á un tiempo mismo, se ofrecen escenas de ternura primitiva, casi patriarcal. El culto de los mayores es allí una religión inviolable. Los hombres más toscos se santiguan al pronunciar el nombre de padre y madre.

En este concepto la obra de Luigi Capuana tiene un alto valor sociológico. El nos muestra en los tres actos de *Malía* el alma del pueblo siciliano tal como es, sin partidismo, pues si por un lado pone en evidencia los generosos arrebatos de que es capaz, por el otro descubre los estigmas que la deslucen.

Nuestros lectores habrán podido observar esa misma tendencia en *Il marchese di Roccaverdina,* novela del mismo autor que dimos á conocer en la admirable traducción de don Roberto Payró.

Sin embargo, Luigi Capuana ha necesitado escribir otra comedia para hacer explícito su propósito: *Bona genti.*

Bona genti es una comedia de costumbres sicilianas. Hay en ella el humor goldoniano, un poco ingenuo, y la sana alegría que domina en la antigua comedia italiana. La forma, sin embargo, es modernísima, cual corresponde á un artista como Capuana. Pero hay algo más en el conjunto de esas breves escenas, admirables por su vivacidad y animación. *Bona genti* nos hace ver un lado poco conocido de Sicilia, aun en la misma Italia.

Con frecuencia se considera aquella región meridional en una forma harto despectiva. De ella sólo llegaron á mentarse el empuje bravío y vehemente que lo caracteriza, sin cuidarse de sus virtudes ingénitas, superiores no obstante á su rudeza primitiva.

La «cuestión del Mediodía» llegó á preocupar en muchos casos al gobierno central. Y, hoy mismo, aun cuando la querella esté aplacada, existe cierta adversión hacia los intereses morales de aquella isla maravillosa.

Capuana, como buen siciliano que es, no podía permanecer ajeno á la contienda, y acudió para triunfar en ella. Sus elementos de combate fueron

los artículos publicados luego en el tomo *L'Isola del Sole,* en los cuales examina algunos de los problemas atingentes á la cuestión regional.

Bona genti es un complemento artístico del polemista. Allí parece entonar el «¡ Pauper colonus ruris!» de Horacio. «Son ignorantes, dice, mas no salvajes». Y nos revela todas las abnegaciones de que son susceptibles, presentándonos al campesino como seres afectivos, sentimentales, buenos. Hace algo parecido á lo realizado por los hermanos Quintero. No esconden al bandido andaluz, pero nos muestran las virtudes de que es capaz el pueblo que los produce.

En Sicilia son más bruscos porque son más fuertes. El sol no enciende allí sólo la fantasía. Enardece la sangre, caldea el cerebro y, según los casos, impulsa al ser inferior, ó anima á las criaturas superiores.

Bona genti es, en este sentido, una hermosa obra y una buena acción.

*
* *

Malía, y con ella los intérpretes, alcanzaron anoche en el Marconi un éxito inusitado. La sala estaba desbordante de público, público en su mayor parte prevenido y receloso. Y por eso mismo el aplauso fué más cálido, y se trocó en ovaciones prolongadas. Era el homenaje de una concurrencia vencida, arrebatada.

Las primeras escenas se desarrollaron ante un ambiente frío. La nerviosidad y la desconfianza eran palpables. Bastó el primer diálogo entre Grasso y Mimí Aguglia para caldearlo todo. Fué una sensación de sorpresa. Las frases chisporroteaban en un picadillo simultáneo, febril. Los actores ha-

bían desaparecido identificados en Jana y Nidu. La escena era una prolongación de la realidad misma. Los sentimientos de esas criaturas no podían ser fingidos. El arte no da tanto.

Es que Mimí Aguglia y Grasso viven lo que representan. En los personajes de la obra descubren algo de su propia alma. Por eso alcanzó ella en el segundo acto efectos estremecedores, y él en el tercero hizo cruzar en la escena una ráfaga de trágico furor.

La voz de esos dos artistas excepcionales descubre inflexiones en que vibra toda la gama pasional. Más que con la palabra expresan con el gesto, y más que con el ademán con los ojos. En los de Mimí Aguglia hay relámpagos fulmíneos cuando mira con odio. Los de Grasso dicen el poema de su alma tormentosa cuando acarician á Jana. Aquélla hace prorrumpir en aplausos fragorosos en la escena final del segundo acto, cuando se retuerce, impreca y maldice; éste consigue el mismo efecto con un beso revelador.

Después de la función de anoche se comprende mejor la fama de estos artistas. Se comprenden sus triunfos, y se comprende como desaparezcan las restricciones que presupone todo dialecto en el teatro.

También merecen elogios especiales los señores Maiorana, Musco y Spadaro y las señoras Bragaglia y Spadaro.

La compañía ofrece un conjunto muy encomiable.

Abril, 3 de 1907

«PIETRA FRA PIETRE»

Tal es el título de la nueva obra de Hermann Sudermann, estrenada anoche en el Odeón por la compañía siciliana Giovanni Grasso. Sudermann es el más conocido de los dramaturgos alemanes. *El honor* y *Magda* le popularizaron.

Aquí se le conoce, sobre todo, por sus novelas, pues la mayor parte de sus obras dramáticas quedan por estrenar. Las pocas representadas en nuestras tablas nos llegaron con intervalos lamentables. *El fin de Sodoma* fué el penúltimo drama de Sudermann representado aquí, y desde éste á *Pietra fra pietre* transcurrieron cuatro años. Quedan por estrenar: *Batalla de mariposas, Rincón de la dicha, ¡Viva la vida!, La hoguera de San Juan,* etcétera.

Pietra fra pietre fué representada por primera vez en el Lessing Theater de Berlín, y no tuvo éxito. Traducida por Gerolamo Enrico Nani, Italia revocó el fallo alemán. Poco después la versión siciliana de S. Arcidiácono, vino á propiciar los éxitos de esta obra fuerte, bella, humana.

Más que al desarrollo de un argumento, Sudermann atiende á la pintura del ambiente y al estudio de los caracteres. La acción es fragmentaria ó episódica. Los hechos proceden paralelamente, sucediéndose y complicándose en ocasiones. La filosofía de algunos detalles se halla en la «Etica de las prisiones» de Spencer.

Justifica el título de *Pietra fra pietre* el lugar de

la escena. Los cuatro actos que constituyen este drama se desarrollan en una cantera. Es un cuadro multiforme, lleno de cambios imprevistos, de alternativas violentas, en que parecen agitarse todas las pasiones de una pequeña población. A ratos diríase una aldea, característica por sus bondades ingenuas y sus egoísmos inferiores, agitándose en un contraste sin matices.

Los seres tienen allí todas las rudezas del instinto: son buenos ó malos, necios ó astutos, ambiciosos ó inconscientes, abnegados ó perversos. Apenas si hay una reacción en toda la obra, motivada por un acto de protesta varonil, pero siempre dentro de la tendencia ruda y sostenida, propia del vigor impetuoso y brutal. Un acto violento determina allí otro de bondad. Los medios de persuasión no pueden ser la templanza remisiva ni la indiferencia estoica. Hay que accionar para imponerse.

El episodio central de *Pietra fra pietre,* el que sostiene toda su acción dramática, comprende pocos personajes y se reduce á la regeneración de un presidiario.

Mastru Zaccaría (1) propietario de la cantera, es un hombre de extrema bondad. Acaso contribuye á dulcificar su carácter el estado de su única hija, á quien afea una joroba, y de salud endeble. Viven allí, rodeados de todo un pueblo. Son, ó podrían ser dueños y señores de muchas voluntades. Pero ambos miran, más que á la propia dicha, al bien ajeno.

Mastru Zaccaría admite en su cantera licenciados del presidio. Pietro lo sabe y acude á él. Desea trabajar allí, en una tarea modesta. Lo que ansía,

(1) Los nombres del texto alemán aparecen modificados en la adaptación siciliana.

sobre todo, es no ponerse en contacto con nadie, pasar inobservado.

En su rostro están marcadas las huellas de largos padecimientos. Toda la tragedia de su alma aparece en la esquivez de su mirar incierto. Interrogado por Mastru Zaccaría, se niega á referir su culpa, y ello por pudor, no por hostilidad. El bondadoso Zaccaría le coloca como guardián nocturno.

Este empleo le permite aislarse en la sombra, ocultarse á sí mismo. Pero esa actitud, lejos de procurarle la tranquilidad ansiada, motiva vejaciones persistentes entre los obreros de la cantera. El más temible es Guarino, un bravucón que tiene atemorizados á cuantos le rodean. Ambicioso y cruel, no obedece sino á los impulsos de su propio egoísmo. Manda con despótica violencia. En ocasiones, para hacerse obedecer, saca el puñal que lleva al cinto, como si viviese en una selva.

Ya se conocen allí sus fechorías. El matón se complementa con el tenorio. Una de sus víctimas es Lucía, la cantinera de los talleres, á quien sedujo y abandonó con una criaturita deliciosa, que se cría como hierba parasitaria entre la aridez de las piedras.

Lucía, la cantinera, es hija de Rocco, el guardián que fué de la cantera. Zaccaría le retira del servicio porque lo descuidaba, mas le pensiona en atención á sus años. Rocco detesta á Pietro. Su presencia le agravia, pues ve en él un usurpador.

Un día, durante el reposo del almuerzo, Rocco le insulta, y quiere castigarlo. Pietro limita su defensa á evitar los golpes. Los gritos de Rocco atraen á Guarino. Este odia al nuevo vigilante nocturno por una vaga sospecha. Desde hace algunos días alguien continúa en la noche el trabajo de ornamentación que tiene á su cargo. Al re-

tirarse, señala el mármol en el punto que lo dejó, y al volver por la mañana, descubre en él un adelanto notable. De los que están en la cantera nadie es suficientemente hábil para acometer esa tarea. Y Guarino, aun callando las dudas que mortifican su amor propio, maltrata á Pietro, obligándole á humillarse.

Los obreros, compadecidos por su situación, le atraen, le brindan una amistad de camaradas. Se proponen atenuar esa soledad huraña. Pero cuando la dicha de Pietro va á manifestarse con expansiones de gratitud, los obreros se enteran de su pasado, y al saber que se trata de un homicida le rechazan indignados.

El desprecio se trueca en la más cruel de las persecuciones. Le acosan hasta desesperarle. El huye y se oculta para evitar la saña de sus perseguidores implacables. Pero en medio de tanta crueldad surge una voz compasiva, una voz confortadora. Es Lucía, que le disuade cuando Pietro la comunica el propósito de abandonarlo todo y alejarse para siempre.

Hay en el fondo de esas dos almas algo que les impulsa el uno hacia el otro. Pietro, insensiblemente, la refiere su pasado; la historia de su culpa fluye de sus labios sedientos en un sintetismo brusco y sincero. Era muy joven, todo le sonreía en el porvenir. Trabajaba con entusiasmo. Como marmolero apenas si tenía rival. Obtuvo dos premios, y fué elogiado públicamente en una ocasión memorable.

Un día la fatalidad le sorprendió en su camino en forma de mujer. No supo resistir y fué vencido. Era una mujer casada. El mismo marido la incitaba en sus coqueterías, para reirse de él.

Un día, con el desencanto, llegó la tragedia. Fué sorprendido, y mató por no morir. El marido

le atacó armado con un cuchillo. Pietro, que no llevaba armas, se apoderó de una piedra, causándole con ella la muerte.

Interrumpen el relato los obreros que llegan á la cantina. También viene Guarino. Todos tienen frases de ignominia para el homicida, que se encoge y oculta en un rincón.

Guarino, como de costumbre, domina y subyuga la voluntad de los circunstantes. Pero en esa ocasión su cinismo rebasa los límites. Se mofa de Lucía, jactándose de haber hecho de ella lo que es, y agrega á su relato un nuevo episodio: María, la pobre jorobada, se ha prendado de él, y aun cuando se trata de una infeliz, bien vale la pena, ya que esa boda le hará dueño de la cantera.

Ante la bajeza de esas palabras, Pietro no puede contener su indignación, que estalla en frases nerviosas, entrecortadas, terribles. Y esos acentos van á azotarle el rostro en medio de un estupor general. ¡Hacer eso con Guarino! Este saca el puñal, obliga á que le dejen libre, pero la actitud de Pietro le anonada. Este tiene una piedra en la mano. Con otra igual dió muerte á un hombre. Guarino retrocede, espantado, á medida que Pietro le recuerda todos los actos de su cobardía.—He sido yo, sí, quien ha continuado tu obra en la obscuridad de la noche, para demostrarte que de día puedo hacerlo mucho mejor que tú.—Y le arroja de allí, en homenaje á Lucía.

Con esta escena magistral acaba el tercer acto.

En el cuarto y último de la obra, asistimos á una serie de episodios profundamente dramáticos. Se desarrolla en el patio de la cantera, en la quietud de la noche. Allí vemos como Guarino prepara su venganza. Suspendido sobre la escalera que conduce á una terraza hay un bloque de mármol fácil de precipitar. Pietro necesita pasar por allí

al recorrer el interior de los almacenes que vigila. Guarino consigue determinar á Rocco y hacerle su cómplice.

La pobre Lucía sabe ó sospecha algo. Acude y trata de impedirle á Pietro que suba por la escalera. Pero al enterarse aquél de que arriba hay personas, corre hacia la escalera, y el bloque cae con estrépito fragoroso. Mas no da en el blanco. Pietro deja huir á Guarino y socorre al padre de Lucía que gime aterrorizado.

Se restablece la calma. Entonces, mientras la campana del reloj da las doce, Pietro propone su amor á Lucía. Y cae el telón.

El símbolo de este drama se desprende, sobre todo, del tercer acto. Allí están las ideas del autor: Sudermann habla por boca de Lucía.

Los seres se tornan insensibles á fuerza de opresiones. La cárcel no corrige, no modifica, no mejora. Y para comprobarlo nos presenta á Strutti. Es este un cleptómano incorregible. No han valido á transformarle ni el rigor de la cárcel ni la dulzura de Zaccaría. Roba porque sí.

Pietro es la figura de contraste. Hay en él un homicida circunstancial. Su condena está cumplida. Ha expiado. Sin embargo, la ley no dice: basta. Por un lado ésta le vigila, por el otro la sociedad lo rechaza. ¿Qué hacer? Esta pregunta no la formula Sudermann: se desprende de la obra. Claro está que Sudermann contesta á ella, afirmando la regeneración del culpable. *Pietra fra pietre* es, pues, una obra de combate. El autor agita en ella ideas subversivas, que no lo son para él. Dadas estas circunstancias es muy explicable la actitud del público berlinés.

Quien no conozca de Sudermann sino el drama que le reveló como dramaturgo, *El honor,* se sorprendería ante la evolución que señala *Pietra fra*

pietre. En aquella obra se ve al autor cuidadoso del efecto, preocupándose de los golpes de escena, sabiamente calculados si se quiere, pero recursos al fin. Aquella es una obra calcada, según la «vecchia maniera». Esta, en cambio, es una obra de fondo y de forma modernísima. Es extraordinaria la honradez artística que preside en su conjunto. A ratos parece como que evita los efectos para complacerse en ello. Los hechos se suceden con el desorden aparente de la vida, fluyen de la acción según el giro que toma, dirigida por la verdad de las pasiones. Acaso, en este sentido, puede fundarse una tacha, sin duda muy grave. ¿Qué es Zaccaría? ¿Debemos ver en su personificación un ser humano ó una fórmula ética en acción? Si lo primero, nos cuesta aceptarle. Hoy no admite el arte caracteres «sostenidos». Su bondad es admisible, aunque resulta extraordinaria. Pero algunos de los actos que determina, no. Si lo segundo, disuena en medio de tanta verdad humana.

Zaccaría es la figura menos «viva» de toda la obra, con todo y ser una de las más importantes. Es, por así decirlo, la lógica del drama, indispensable, como que todo gira en torno de ella. Es el pensamiento activo del autor, que no logra personificarse para revestir forma humana.

Hay más verdad en el tipo de María, la pobre lisiada cuya desdicha se trueca en amor abnegado. Pero donde Sudermann muestra toda la altura de su noble talento es en la creación de tipos como Pietro y Lucía, y en figuras tan acabadas como Rocco y Strutti.

En el diálogo de *Pietra fra pietre* se observa el mismo vigor que en *La hoguera de San Juan* y *El fin de Sodoma*. Es más sintético, más rígido.

El poeta cede al pensador, aun cuando aquél asome con frecuencia. No de otra suerte se expli-

carían los rasgos del final, suaves y á la vez dramáticos.

Pietra fra pietre obtuvo anoche un éxito brillante en el Odeón. Algunas de las escenas de los dos primeros actos fueron interrumpidas por aplausos calurosos. El acto tercero selló el triunfo, sostenido hasta el final.

Corresponde á los intérpretes una parte no pequeña del éxito. Giovanni Grasso ha revelado una vez más su admirable potencia dramática. La escena del tercer acto en que relata el homicidio que le llevó á la cárcel, fué saludada con verdaderas ovaciones. En esa misma escena Mimí Aguglia alcanzó efectos de expresión eficacísimos.

Un aplauso especial merecen las señoras Bragaglia y Spadaro y los señores Musco, Maiorana, Spadaro y Viscuso.

Abril, 13 de 1907

«ROMERSHOLM»

Verifieóse ayer el estreno de *Romersholm,* drama en cuatro actos de Enrique Ibsen. El papel de Rebeca West estuvo á cargo de Eleonora Duse. ¡Ibsen y la Duse! El mayor poeta dramático de nuestros días objetivado en la escena á través de su obra maestra por la mayor intérpetre contemporánea.

¿Qué es *Romersholm?* Después de las contradicciones á que diera lugar, apenas puede intentarse una exposición de su contenido. Desde que las obras de Ibsen tuvieron lectores y auditorio, el dramaturgo noruego tuvo comentaristas. Y cada uno ha glosado á su antojo las fabulaciones del poeta. Este, por su parte, les hizo objeto de su ironía burlona. En cierta ocasión preguntáronle qué había querido decir en tal obra. Y el gran evocador de almas repuso: «Aguardo á que me lo digan mis críticos».

Así, respecto de *Romersholm* muchos dijeron al poeta «qué había querido decir». Algunos han visto en ese drama inquietante la impotencia del genio aislado contra las necias muchedumbres que desconocen el ideal. De ahí el conflicto simbólico. Otros creen que forman el asunto del drama los desastres que puede producir la mujer emancipada en una familia de costumbres tradicionales. De ahí el conflicto real y doméstico. Otros ven el tema desde mayor altura, descubriendo en él complicaciones de ética individual

y social. Por un lado, dicen, se advierte el conflicto entre el amor y el deber, la dicha y el crimen, la libertad y el determinismo, y por el otro, como «substractum» de todo ello, el conflicto entre los ideales nuevos y las ideas caducas.

Por último, hay quien asegura que Ibsen nos muestra en *Romersholm* el resultado de las convenciones políticas y sociales que sofocan la individualidad humana y desnaturalizan su libre desarrollo.

Como puede verse, estas interpretaciones se excluyen las unas á las otras, dado que no pueden amalgamarse en una sola pieza elementos tan diferenciados.

¿Qué es, pues, *Romersholm?* ¿Un drama simbólico ó un drama real? Los personajes que intervienen en él ¿son criaturas humanas ó abstracciones creadas para manifestar tendencias de pura ideología?

El poeta se encargará de responder á todos estos interrogantes. Sigámosle, y hallaremos en el transcurso de su obra una nueva deducción, la más valedera desde luego, puesto que es la del mismo dramaturgo.

Tal como se ofrece al espectador libre de prejuicios, *Romersholm* es un idilio místico que termina en tragedia. Pero, cabe advertirlo inmediatamente, por sobre el drama episódico se eleva el pensamiento del autor, que entraña una máxima moral, y en esto se reconoce á Ibsen, en quien el poeta no logra sobrepujar al filósofo. Sin embargo, las ideas aquí son más sugerentes que demostrativas. Hablan más á la sensibilidad y á la imaginación que á la razón. Apenas llegan á definirse al final del drama, concretando á la vez su sentido ético.

Veamos el argumento que *Romersholm* ofrece

en su exterioridad episódica. Como en la mayor parte de sus dramas, Ibsen consagra en éste los cuatro actos á analizar lo que deriva de un antecedente previo. Así, cuando se inicia el drama escénico ya se produjo la causa que lo motiva. Ahora sólo resta saber cómo ha ocurrido aquello, y apreciar más tarde sus consecuencias.

Los cuatro actos de esta obra se desarrollan en Romersholm, antigua alquería situada en el oeste de Noruega. Allí vive el pastor Rosmer, educado por un filósofo radical, y heredero de las tradiciones y los prejuicios de toda una raza. Su austeridad y rectitud le han impuesto en la comarca.

También viven allí Rebeca West y la señora Helseth, criada de la alquería esta última. Tras breves escenas, cada personaje revela su estado de alma, y parece como que el drama va á desarrollarse en un ambiente de pesadilla. En Romersholm, las criaturas no lloran jamás, pero tampoco ríen en toda su vida. Los muertos se aparecen en el torrente en forma de caballos blancos para atraer á los vivos. Y el temor supersticioso de unos, la esquivez delatora de otros y la enfermiza rigidez de todos, acaban por dar calofrío.

Pocos han logrado sugerir con mayor intensidad el misterio indefinible de las almas conturbadas. Acaso sea Maeterlinck el único digno de citarse después de Ibsen. El drama está en sus comienzos y, sin embargo, el espectador ya siente que los nervios experimentan vibraciones perturbadoras. Nada las justifica en apariencia, mas todo contribuye á ello.

Rosmer disfruta al lado de Rebeca una felicidad melancólica, triste y dulce á la vez. Sin duda, su dicha sería completa, hasta donde cabe, si no lo apenara el recuerdo de Felicia, la esposa suicida. Mas llega á resignarse, y hasta se complace en

acariciar ese recuerdo. Después de todo, hizo cuanto estaba de su parte por labrar la dicha de su esposa. La fatalidad ha querido que un día pusiera fin á su existencia arrojándose al torrente...

Rosmer y Rebeca evocan á Felicia á cada instante. Se habla de ella como de una persona viva. Rebeca, antes ama de llaves, se convierte en la señora de la casa, sin que por ello varíen las relaciones entre el pastor y ella.

Claro está, las gentes, empezando por las criadas, creen otras cosas. Pero Rosmer y Rebeca, á pesar de vivir bajo el mismo techo, á pesar de tutearse, y lo que es más, á pesar de alimentar ideales comunes, sólo son amigos.

Un día, Kroll, cuñado y antiguo compañero de Rosmer, le visita tras largo alejamiento. Viene á pedirle que le ayude en una campaña política contra el partido radical. Kroll ignora que ya no concuerdan en las cuestiones fundamentales. Rosmer abandonó la fe de sus mayores al abandonar el servicio de la iglesia. Un nuevo credo le impulsa á luchar abiertamente por sus ideales. De hoy más convocará á todos los hombres, sin distinción de partidos. Su vida entera se consagrará á un solo objeto: al advenimiento en su patria del sufragio universal.

Así se lo manifiesta á Kroll, quien le escucha estupefacto al principio para arrojarle luego á la cara todo el desprecio de un sectarismo infamante. Y después de llamarle apóstata y renegado, se aleja vaticinando que ese rompimiento será de consecuencias fatales para el ex pastor.

No obstante, Rosmer permanece tranquilo, y acaricia la idea de regenerar á los seres de la comarca, libertando su pensamiento y purificando su voluntad. Pero una nueva visita de Kroll lo con-

turba todo. ¿Sabes, le dice, por qué murió Felicia? E infiltra en la conciencia del rival el veneno de una acusación terrible. Felicia no se arrojó al torrente porque sus facultades mentales estuvieran alteradas. La causa de ese suicidio debe buscarse en las crisis morales porque atravesara Rosmer, y á las que la esposa asistió solícita en todas sus alternativas.

Y estas dudas acaban por atormentarle hasta lo indecible, cuando Kroll agrega que todos, sin excluir á Felicia, han creído y siguen creyendo que Rebeca es allí algo más que una amiga.

A partir de esta situación el drama moral se precipita. Rebeca lo ha escuchado todo oculta detrás de la puerta. Al salir de su escondite, y ya solos, Rosmer, á quien oprimen mil escrúpulos á la vez, intenta desprenderse del pasado y propone á Rebeca hacerla su esposa. Rebeca opone á ello una negativa decisiva.—¿Por qué? insiste Rosmer. Y ella responde:—Querido amigo, por tu bien y por el mío, no quieras saberlo.

Pero más tarde, deseosa de hallar un desahogo en la confesión, lo revela todo. Sus palabras son un proceso moral. Cuando vino á establecerse en Romersholm, tuvo la revelación de un mundo nuevo.

Educada por el doctor West, sabía un poco de todo. Ese ambiente habló desde luego á su inteligencia, y quiso formar parte de la época que surgía, asociarse y contribuir á las nuevas ideas que suscitaba. Así al saber que Brendel (el filósofo radical) había ejercido sobre Rosmer una influencia poderosa, ella se consideró en el caso de sucederle. Quería marchar con él hacia la libertad. Pero no tardó en advertir que «una pared siniestra», infranqueable, se interponía entre Rosmer y la verdadera independencia. Entonces fué cuando consa-

gró todos sus esfuerzos á redimirle y á librarle. ¿Cómo? Pues quebrantando un vínculo matrimonial que «le debilitaba y corrompía». Para lograrlo, fué preciso sugestionar á Felicia haciéndole creer que era un obstáculo para la felicidad de Rosmer. Luego Rebeca misma se ofreció como un peligro en ese lugar, despertando ideas perturbadoras en la mujer esteril. Y Felicia, instigada por Rebeca buscó en el vértigo del torrente la paz libertadora.

Y Rosmer ve desaparecer todos sus ideales, todos sus bríos reivindicadores, como aniquilado por una fuerza misteriosa. Sólo le resta el recuerdo como religión.

Luego, tras largo batallar consigo mismo, Rosmer se agita en esta duda: «Felicia me amó hasta el sacrificio supremo. ¿Rebeca tomaría por mí el camino del torrente?» Y Rebeca dignificada por el dolor, se dispone á emprender ese camino. Entonces, Rosmer comprende todo lo que significaba para su existencia ese ser extraño. Y advierte que nada podrá separarles. E impulsados por una exaltación mística, emprenden el camino de la muerte radiantes de júbilo.

Tal es el drama. La resolución extrema que adoptan los protagonistas de él define perfectamente la idea del autor. Ibsen ha puesto demasiada nobleza en ese sacrificio voluntario para que se escape su verdadero sentido ético. *Romersholm* es el drama de Rosmer y Rebeca, el drama de dos almas reveladas á sí mismas por la acción purificadora del dolor. Ya resuelta á traspasar los límites de lo no sabido, Rebeca lo declara así. Y sus palabras ya no son dudosas.

Se advierte en ellas el acento de un ser dignificado dispuesto á la suprema comunión. ¿Por qué, si no, rehusaría las proposiciones de Rosmer? Con

su mano, la ofrece todo un paraíso terrenal. Y Rebeca no acepta, después de haber cifrado en ello toda su ventura. ¿Por qué? «Hazte cargo, le dice á Rosmer, que me encuentro á la entrada de un paraíso; la vida me ofrece todos sus atractivos, la dicha sus encantos, y lo horrible es que, dada mi transformación, el pasado me esclaviza.» Y luego agrega que Rosmer le ha ennoblecido, explicando así el alcance de su frase anterior: «La casta de los Rosmer ennoblece, pero mata la dicha y aniquila la felicidad».

Mata la dicha de las almas conturbadas, porque despierta la conciencia. Y esto, para quien participara del credo de los Rosmer es insostenible. Ni el uno ni el otro podrán disfrutar de «ese afecto que infiltra en la vida un hechizo inexplicable, el más sosegado, el más sereno, el más alegre de todos: la pureza de conciencia.» Y como ambos son causa y efecto de un suicidio, se unen en la expiación, así como lo estuvieran en el pecado.

Ya hemos dicho que el drama se inicia tomando una situación antecedente á su desarrollo escénico. Los cuatro actos que lo constituyen deben servir para hacer explícito lo que ya está implícito en ella. Así á Felicia la conoce el espectador á través del diálogo sostenido por los demás personajes. No es difícil, pues, aceptarla como un ser real, dotada de condiciones negativas para soportar un conflicto moral. Se nos presenta como un ser enfermizo y débil, atribulado por los anhelos de una maternidad insatisfecha. Y bien pudo sobrepujar su espíritu una voluntad como la de Rebeca, tenaz é implacable en su obra de presupuesta redención.

En cambio no es aventurado negar la completa realidad de los demás personajes. A veces, no son sino complicados mecanismos cerebrales. Su función es en muchas ocasiones independiente de los

demás órganos. No siempre estudia Ibsen las evoluciones psicológicas á través de la acción, prefiriendo notar el proceso de las ideas. De suerte que tanto Rosmer como Rebeca adquieren desde luego todos los caracteres de dos figuras excepcionales, moviéndose y agitándose en la pura metafísica. Someten los movimientos más leves del espíritu á un análisis de pasmosas sutilezas. Dijéranse dos discípulos de Spinoza, que fuesen á la vez tránsfugas del cristianismo...

Brendel es una figura de contraste, y su entrada final, que no tiene ningún objeto aparente, le sirve al autor para acentuar el estado depresivo del auditorio. Acaso sean Kroll y Mortengard los personajes mejor definidos de la obra. Son los únicos que ven las cosas desde un punto de vista práctico, sin complicarlas demasiado con los efectos transcendentales. Sin embargo, es imposible no reconocer que todos conservan sensibilidad y una gran fuerza emocional.

Dirigido por Eleonora Duse, el drama de Ibsen tenía que reflejar todos los caracteres de un arte profundo sin dejar por ello de ser humano. Porque *Romersholm* no ha sido interpretado por ella sólo en el papel de Rebeca. Cuando una actriz como Eleonora Duse elige de preferencia un drama determinado y lo incorpora á su repertorio, es evidente que ha penetrado su esencia misma. La interpretación de conjunto responde, por tanto, á una estética personal, personalísima en el caso de la Duse. Piezas como *Romersholm* no se eligen para lucimiento de «un papel», sino para manifestarse en un arte acaso menos accesible y sobre todo diverso. En un arte donde las pasiones hablan un lenguaje demasiado analítico, como para demostrar que se produce en seres que lograron sobreponerse al instinto. Arte de sutilezas minu-

ciosas y complicadas, cuya emoción reside más en las ideas que en las situaciones; arte destinado á suscitar estados de alma para descubrir en ellos el sentido de una vida beatificada por todas las purezas.

Y Eleonora Duse consiguió traducir magistralmente las inquietudes de Rebeca, presentándola en toda su extrañeza. Desde luego, todo ha tendido en ella á humanizar el personaje, prestando á cada rasgo una vibración de vida. No habló, pues, como un símbolo, sino como un ser real y viviente. Las palabras, aun las más alambicadas, fluyeron de sus labios con toda sencillez, intencionada sin duda, pero sin que por ello quitasen al personaje nada de absolutamente humano y vivo. Así dijo con admirable sobriedad su confesión del tercer acto, que constituye una de las mejores escenas del drama, y así también logró efectos dramáticos intensísimos en la escena final sostenida casi por entero á media voz.

Secundaron á Eleonora Duse con acierto encomiable los señores Orlandini, Masí, Robert y Capellaro, y la señora Scalambretti.

¿Gustó *Romersholm?* El primer acto pasó en silencio. Después del segundo y tercero el telón hubo de levantarse dos veces y al final de la obra los intérpretes fueron llamados al proscenio, aunque sin mayor entusiasmo.

Agosto, 22 de 1907

«HEDDA GABLER»

Este drama en cuatro actos de Enrique Ibsen nos lo dió á conocer anoche en el Odeón, Eleonora Duse. Ibsen, ya se ha comprobado en distintas ocasiones, «todavía» no tiene público entre nosotros. Se escuchan sus obras con atención respetuosa, hasta se aplauden á veces, pero no subyugan ni deleitan. Se explica lo primero por la rigidez de sus procedimientos, y por los problemas ideológicos que entrañan lo segundo. Para gustar las obras de Ibsen es menester ir al teatro con la disposición de espíritu que exige Wagner. En este caso el auditorio vendría á ser un colaborador del dramaturgo. Las pasiones y los hechos no sorprenderían la emoción de los espectadores por sus exterioridades ni por sus violencias. Por sobre ello se elevaría la idea en su más puro sincretismo, suscitando de ese modo sensaciones de orden superior.

En un teatro deductivo como el de Ibsen, esa colaboración es indispensable. Las pasiones y los hechos no tienen allí un significado transitorio. Valen por lo que tienen de permanente y esencial. Ibsen realiza como un poeta, pero concibe como un filósofo, y en ocasiones éste prevalece. La mayor parte de sus obras surgen del contraste entre una moral pura, un deber inflexible, y una aplicación deficiente, corrompida por el egoísmo y también por la ley. Así presenta el conflicto de toda una sociedad, desde la conciencia individual é ín-

tima hasta sus más complicados problemas político-religiosos.

Hedda Gabler está clasificada en uno de los tres objetivos principales de Ibsen: la condición social de la mujer. Este drama no se presta, como suponen algunos, á deducciones contradictorias. En *Casa de muñeca,* Ibsen emancipa moralmente á la mujer, es verdad. Aboga por ese derecho, y convierte su obra en un verdadero alegato. Mas para ello presenta una mujer equilibrada y honesta, mal que pese á su pecadillo de superchería. *Hedda Gabler* es el reverso de la medalla. Su rebeldía no se apoya en un principio de ética, individual ó social. Hay en ella impulsos frenéticos de ser algo, de significar algo, de poder algo, y se afana por conseguirlo, cayendo más bajo cuanto más cree elevarse. ¿Diverge, acaso, la antítesis que ofrece Tolstoi en *El poder de las tinieblas* y *Los frutos de la instrucción?*

Ambos autores, á fuer de moralistas, sostienen que los derechos dependen «siempre» de las circunstancias especialísimas de cada individuo, ínterin no haya logrado la especie humana una perfección suprema... Ibsen no contradice, pues, sus tendencias emancipadoras de la mujer: las robustece definiendo los límites que pueden alcanzar.

Hedda Gabler, si no la más transparente, es una de las obras menos obscuras de Ibsen. Las abstracciones no tienen en ella ninguna representación simbólica. Esta vez los personajes no han sido imaginados para manifestar tendencias determinadas. Son figuras vivas, nobles ó vulgares, según la naturaleza íntima de sus modalidades.

Hedda, la protagonista, es hija del general Gabler. Quedó huérfana de madre en la niñez. Por esta circunstancia, su educación fué un tanto descuidada. Posee todas las exterioridades de una

mujer fascinadora. Es bella, arrogante, imperativa, y por sobre todo ello se cierne un orgullo desmedido, un orgullo complicado por todas las sutilezas de la perversidad femenina.

Tuvo y tiene aspiraciones que no logra ver realizadas. Todo la hacía verse destinada á una existencia de privilegios excepcionales. Ha soñado con los halagos de una vida señorial y espléndida. Y más que todo ello aspiró á influir en el destino de otros seres, marcar su derrotero, guiarlos á través de las alternativas de esa realización prefijada según sus caprichos.

Pero todas esas ilusiones se resumen á la postre en un matrimonio prosaico y vulgar. Su príncipe encantado en este bajo mundo se llama Jorge Tesman, doctor en letras y filosofía, según parece. Es sencillo, candoroso. Cifra todos sus anhelos en un título de catedrático. Hedda Gabler se ha casado con él porque es el único de sus adoradores que le habló de matrimonio. La razón es explícita.

Cuando se inicia el drama escénico, Hedda Gabler vuelve de su viaje de bodas. El desequilibrio entre sus aspiraciones y la posibilidad de llevarlas á cabo hacen de ella una «declassée» exasperada. Desprecia á su marido y humilla á los parientes de éste. Todo se le antoja mezquino y estrecho en ese ambiente. Sin embargo, para adquirir la quinta en que vive, han realizado verdaderos sacrificios. Julia, tía de Jorge, hasta empeñó su renta.

De pronto un nombre reclama toda la atención de Hedda. Es Eibert Lovborg, un disipado genial. Fué uno de sus adoradores, acaso el preferido. Sus relaciones llegaron á ser casi íntimas. Ella le exigía confidencias arriesgadas, que él hacía subyugado. Mas en cierta ocasión, para contenerle, Hedda amenazó dispararle un pistoletazo. Luego Eibert Lovborg convirtióse en un disoluto. Su

genio se desvaneció en los vapores de sus borracheras. Y ahora, Hedda le encuentra convertido, equilibrado, autor de un libro de reciente publicación, cuyos méritos elevan á Eibert y le colocan en primer rango. ¿Quién ha podido realizar tanto prodigio? Thea Elvsted, una condiscípula de Hedda, una mujercita sencilla y modesta.

El estupor de Hedda es extraordinario. ¡Thea, ha podido tanto! ¿Esa rubia insignificante pudo ejercer su influjo sobre el destino de un hombre?

En el olvido de sí misma, Thea lo abandonó todo para seguir á Eibert. Allá se quedaron su hogar y su marido. El porvenir no le arredra. Ella fué la colaboradora de Eibert. Juntos trabajaron en el libro aparecido y en el otro que Lovborg guarda manuscrito.

Hedda Gabler concibe entonces la idea de conquistar á su antiguo adorador é influir, á su vez, en esa existencia conturbada. Hay, sin embargo, contradicciones en los medios de que se vale para conseguirlo. Sabe que Eibert ya no bebe y lo primero que hace es picarle el amor propio para obligarlo á aceptar el ponche que rehusa. ¿Por qué? ¿Se propone, acaso, someterlo á un examen previo, para comprobar si realmente se ha regenerado? Dijérase más bien que su intento es precipitarle en la charca. No satisfecha con lo primero le induce á aceptar la invitación del asesor Brack, un soltero recalcitrante, en cuya casa va á comer Tesman esa noche con varios amigos.

El experimento, si lo fué en realidad, ha resultado funesto para Eibert Lovborg, quien abandonó la casa de Brack en condiciones lastimosas. Así lo refiere el marido de Hedda, comprobando sus afirmaciones con el manuscrito de Eibert que halló tirado en la calle.

¡El libro manuscrito de Eibert Lovborg, inspira-

do por Thea, y en el cual está contenida la pureza de su alma! Es el hijo espiritual de entrambos. Y en un acceso de rabia impotente lo arroja al fuego, contemplando con salvaje alegría las cuartillas convertidas en pavesas.

Eibert no sospecha nada. Cree haber perdido su manuscrito en una casa infame. Poco le importa ya ese libro que iba á consolidar su reputación. Sólo sabe que ha traicionado su fe y que la vida en esas condiciones no es ni puede ser soportable.

Lejos de disuadirle, Hedda le sugiere la forma en que «debe» realizar ese acto de suprema independencia. Y entregándole la pistola con que le amenazara un día le dice: «Acabe usted bellamente».

Mas tampoco ese acto reviste la majestad de sus pretensiones. Eibert Lovborg muere en una casa de perdición. Ni siquiera llega á saber si su muerte fué voluntaria.

Luego otra contrariedad: Thea conserva las notas del libro destruído. Y junto con Tesman se preparan á reconstruirlo. Hedda ve así elevarse á su marido, que ofrece su colaboración para reparar el crimen cometido por ella. Ve, además, que Thea, sin pretenderlo ya, es algo para el mismo Tesman: ve la vulgar inutilidad de toda su obra malvada. Y su neurosis, en la recrudescencia de todas las humillaciones, hasta el de una maternidad odiosa, la impulsa al suicidio.

Como en todos los dramas de Ibsen, aun en los que parecen menos nebulosos, hay en *Hedda Gabler* cosas inexplicables para un público latino. Desde luego se observan situaciones que se aceptan pero que no convencen. Jorge Tesman, por ejemplo, es un sabio, un hombre de ciencia, al menos se nos presenta como tal. Sin embargo, á juzgar por lo que hace y dice tiene todas las ca-

racterísticas de un perfecto imbécil. No entiende las cosas más sencillas ni aun después de habérselas repetido varias veces. El primer diálogo suyo con la tía Julia es un modelo de necedad.

Pero es bueno, generoso. Basta para evidenciarlo su determinación final, cuando resuelve reconstruir la obra de su amigo.

Y como Tesman, cada uno de los personajes ofrece rasgos que los apartan de nuestro modo de ser, ya sea por el concepto que tienen de la vida, ya de los sentimientos que manifiestan acerca de las relaciones sociales, su significación, su valor, etc.

Sorprende, sobre todo, lo fácil que es sugestionarlos, hacerles aceptar una idea que varía fundamentalmente sus propósitos. ¿Son ellos así, tal como los representa el gran dramaturgo noruego?

Es este un punto que debe tratarse por separado. Tal como se nos presentó ayer, Hedda Gabler tuvo todos los relieves de un carácter magistralmente definido, el más humano y acaso el más completo de cuantos creara Ibsen. Y anoche encarnó en Eleonora Duse para mostrarnos la profunda turbación de su alma, de esa alma rebosante de odios y de rencores frenéticos.

¿Quién hubiera reconocido en la Hedda Gabler de anoche la Elena Guadi del viernes? La eminente evocadora vivió con tanta verdad y con tanta intensidad esa vida breve y terrible, que hasta se hizo odiosa. Su alegría del tercer acto, cuando estruja el manuscrito y lo arroja al fuego, produjo horror. Por momentos parecía llenar toda la escena con sus silencios temibles.

Eleonora Duse fué aplaudida con vivo entusiasmo por su labor de intérprete, pues hubo de presentarse al proscenio repetidas veces después de cada acto.

La interpretación de conjunto ha sido notable, distinguiéndose especialmente las señoras Berti, Masi y Rossi y los señores Orlandini, Robert y Lavaggi.

Agosto, 28 de 1907

«TUTTO PER NULLA»

Es el título de la comedia dramática en tres actos, de Enrico Butti, estrenada anoche en el Odeón por Eleonora Duse. Enrico Butti, novelista, dramaturgo, crítico y poeta, traducido en Francia, en España, en Alemania, y en todas partes justipreciado, es entre nosotros un autor por descubrirse... aunque sea precisamente aquí donde se mutilaron algunas de sus novelas.

De las once obras teatrales que escribiera, sólo tres fueron representadas en Buenos Aires; *Una tempesta* y *La corsa al piacere* en el Victoria, y *Tutto per nulla* en el Odeón. Sin embargo, la personalidad literaria de Enrico Butti ofrece caracteres acentuados, propios, inconfundibles. Es acaso el escritor más intenso de su generación. Desde luego, nadie en su país refleja mejor que él las inquietudes morales de esta época. Pero, ya sea por el género mismo de sus obras, ya por la forma en que están desarrolladas, Enrico Butti no es ni será nunca un autor popular. Su éxito teatral más ruidoso lo obtuvo con *La corsa al piacere* en 1900, y ese drama dista mucho del gran público.

En realidad, ese «gran público» no le inspira ninguna simpatía. Butti sueña en un arte aristocrático, no por sus exterioridades representativas, sino por la elevación de sus propósitos. La mayor parte de sus obras, dramas y novelas, han sido dirigidas á una minoría de iniciados, con prescin-

dencia absoluta de la muchedumbre. Más: la muchedumbre se vió fustigada por él en sus ideales reivindicadores. Allí están, si no, los tres actos de *L'utopia,* sátira enardecida, si las hay, cuyo objeto es poner en la picota lo dogmático del socialismo.

No deja de ser curioso el proceso moral de Enrico Butti, patentizado hasta la evidencia en su obra literaria. Es, puede decirse, uno de los espíritus más atormentados de la moderna literatura italiana. El más inquietante después de Páscoli, cuyo misticismo deriva entero de una tragedia doméstica. En Butti es de orden puramente metafísico. Nace de lo absoluto, y se resume en él como causa y fin de sí mismo. Es un convertido que, sin embargo, no fué tocado aún por la suprema gracia. Está muy cerca de la beatitud, mas no la alcanzó todavía en lo que tiene de esencial. Ya no tiene fe en las ideas negativas, y una interrogante le conturba en la afirmación de lo incognoscible.

En *L'Automa,* novela juvenil, aparece como un positivista que lleva adheridas al espíritu las fórmulas del materialismo preconizado por Büchner. Sólo cree en la realidad de los fenómenos experimentales. Diez años más tarde sus doctrinas han sufrido crisis inesperadas. Y todas sus inquietudes se resumen en *Lucifero,* segunda parte de la trilogía *Los ateos,* que completa *La corsa al piacere* y *Una tempesta.* Allí opone á las causas finales el ¿quién sabe? de un agnóstico lleno de turbaciones.

Luego, en *Fiamma nell'ombra,* se le ve próximo ya á la ciudad ideal, hacia donde gravitan todos los anhelos de su espíritu religioso.

Tutto per nulla no nos dice nada de esas luchas del autor. Los problemas fundamentales no difunden aquí las sombras que entristecen la mayor parte de sus dramas. Así, ni complica la urdimbre,

ni sobrecarga el desarrollo con elementos accidentales. Dibuja caracteres y reproduce tipos sorprendidos en la realidad misma. Sabe que un solo episodio de la vida humana puede convertirse en obra de arte, y Butti lo aisla simplificándolo.

Los tres actos de esta comedia se desenvuelven en un ambiente donde todo es antipático, menos el talento del autor. En una atmósfera propicia vense desfilar personajes heteróclitos, ya impulsados por leyes orgánicas, ya por las circunstancias fortuitas, siempre en busca de lenitivos ominosos... El argumento, desdeñando referir menudos pormenores, puede reducirse á breves líneas.

Elena Guadi á los treinta y ocho años conserva todos los atractivos de su belleza fascinadora. Está casada y tiene un hijo mozo. Goza de una elevada posición social, debido sobre todo á la fortuna adquirida por el marido en negocios de Bolsa.

Tras breves escenas advierte el espectador las características de ese hogar especialísimo, desquiciado en lo más puro de sus afectos. La vida de Elena dista mucho de ser perfecta. Varaldi habla, ó alude á sus aventuras sin recato. Ella misma no las niega, conformándose con asegurar que está apartada de todo recuerdo pecaminoso. En realidad, Elena es la amiga de Roberto, á quien mira con el doble afecto de una enamorada y de una regenerada. Roberto la hizo alejarse del bullicio mundano, induciéndola á estrechar las relaciones con sus parientes, lejanos ó no, limitando á su hogar todas las expansiones prodigadas un tiempo fuera de él... Claro está que Roberto, hombre reposado, es el alma de ese hogar, aun cuando su influjo se ejerce indirectamente.

Elena es un ser de complicada psicología. Sus

extravíos parecen más bien causa de sus abandonos que consecuencias de ellos. Desde hace muchos años su marido está sepultado en la celda de un hospicio con la razón extraviada, sin la menor probabilidad de volver á la vida normal.

Alberico es la consecuencia de ese maridaje. Las leyes hereditarias se patentizan en las miserias de su vivir. Su característica es la ausencia de sentido moral. Elena lo mira con ojos maternales, esto es, no advierte sino las condiciones que su amor pone allí donde sólo hay vicios y flaquezas.

Para ocultar sus relaciones con Roberto, Elena alejó en otrora á su hijo, enviándole á viajar acompañado de un preceptor complaciente. Así, á los veintiún años, ha recorrido la zona de sensaciones placenteras, agotando su organismo, ya endeble de por sí, en una libertad disoluta, debatida entre las aventuras acres y el juego de azar.

Una noche juega y pierde en el club ochenta mil francos, y compromete su fortuna y su nombre, entregándose de lleno á los prestamistas. Elena le reprocha indignada, pero Alberico se subleva, y hay en sus palabras acentos que no puede tolerar una madre. Roberto es testigo de ese episodio, y llegando al extremo indicado, no puede contenerse sin tomar parte en él. Y como Alberico lo ataca sin miramientos, Roberto lo castiga abofeteándole.

Es un insulto que exige reparaciones caballerosas. Alberico, que lo descuida todo, observa con celos escrupulosos las leyes sociales. Concierta un duelo. Esa afrenta exige un desquite inmediato. Pero mientras el hijo lo formaliza por un lado, la madre por el otro lo deja sin efecto. La idea de un duelo entre Roberto y Alberico le causa horror.

Prefiere abdicar á sus derechos de mujer enamorada. Renuncia al único amor profundo y sincero de su vida. La maternidad prevalece y reclama todos sus fueros.

Esta resolución nos muestra á Elena bajo un aspecto, no imprevisto, pero dignificador. Si no ha logrado ser una esposa fiel á sus deberes, es en cambio una madre abnegada.

Ante esas determinaciones, Alberico ceja en sus empeños reparadores. Le basta con que Roberto se aleje de allí para siempre.

Así lo hace Roberto, explicando el título de la obra. Elena no convierte á su hijo, ni lo mejora, ni lo recupera. Nadie lo detiene ya en la pendiente, pues rodará hasta el fondo, impulsado por la fatalidad hereditaria. ¿Por quién sacrifica, pues, Elena, uno de los afectos más caros? Por nadie. El suyo es un sacrificio estéril.

En eso consiste, precisamente, la belleza moral de su acto. Obedece á un sentimiento profundo y humano, que el genio griego logró expresar en el símbolo admirable de Niobe...

Tutto per nulla no es, ni con mucho, el mejor drama de Butti. Carece de la agilidad que se admira en *La corsa al piacere* y de la intensidad que se impone en *Fiamma nell'ombra*. Pero reúne, como todas sus obras, aun las menos felices, condiciones artísticas superiores.

El primer acto es un cuadro de ambiente trazado con gran firmeza. No tiene el vigor dramático ni el interés sostenido que ofrecen las situaciones del segundo, pero los caracteres se destacan en su desarrollo con todos los rasgos que los definen. De mayor efecto es el acto segundo, como que allí está el nudo mismo del drama. Mas no le supera en cuanto á factura y destreza. El tercero es

breve, equilibrado, y contiene una escena hermosísima: la que termina el drama.

Hay en esta obra figuras accesorias que pueden citarse como verdaderos aciertos de observación. Carlos Varaldi y Fulvia Guadi, entre otros.

Tutto per nulla está dialogado con sobria elegancia. La frase es concisa, natural, y se encadena en la conversación, ya rápida, ya lenta, con el abandono lógico de lo que parece surgido en el momento mismo que lo motiva. Pero en esas sucesiones, aparentemente irregulares y desordenadas, ¡cuánto arte no revela Butti para conservar las galanuras de su estilo martillado sin traicionar por ello las condiciones especiales de los caracteres y de las circunstancias en que se presentan!

Esto se aprecia más en la lectura que en la audición de sus piezas teatrales. Logra conservar en el libro todo el esplendor que en otros autores desaparece al extinguirse la luminaria de las candilejas.

Eleonora Duse interpretó el papel de Elena Guadi, logrando una vez más identificarse maravillosamente con el personaje representado. Desde su aparición en el primer acto pudo advertirse, ó al menos vislumbrar, las inquietudes de una existencia agitada y de una dicha instable. Y esa característica, que define su estado de alma, la conservó á través de todo el drama, aun en las situaciones más combatidas de sus afectos íntimos. Hubieran bastado dos escenas para justificar el éxito más entusiasta, en cuanto á labor interpretativa: la del acto segundo cuando, impulsada de dolor amonesta á su hijo, y en la penúltima del tercer acto. Había en sus palabras el acento inconfundible de la madre que se dirige á la criatura extraviada. Las frases menos apacibles se confun-

dían en una caricia que no llega á concretarse en nada, pero que, sin embargo, se traducía en todo. ¡Con cuánta ternura supo disuadir á Alberico de un duelo imposible!

El público aplaudió con calor, llamando á escena á los intérpretes al final de cada acto.

Septiembre, 7 de 1907

«L'ABBESSE DE JOUARRE»

Este drama de Renán que se nos dará á conocer en el Odeón, nunca fué representado en su idioma original, ni en Francia, ni fuera de ella. Eleonora Duse lo presentó al público por primera vez en Roma, en la versión de Enrico Panzacchi (1).

Excepto el *Dialogue des morts,* que se representara en la Comedie Française con motivo del aniversario de Víctor Hugo, ningún drama de Renán alcanzó los honores de la escena, ni *Caliban,* continuación de *La tempestad* de Shakespeare, ni *L'Eau de Jouvence,* ni *Le Prêtre de Nemi,* ni tampoco el diálogo *Le jour de l'an 1886. Prologue au ciel.*

Por otra parte, Renán no los destinaba á la escena. Según declaración expresa adoptó la forma dialogal por una necesidad filosófica. Es, dice, la única forma que conviene al estado actual del espíritu humano. Las verdades de orden filosófico no deben ser ni directamente negadas ni afirmadas directamente: no podrían convertirse en objeto de demostraciones. Lo que puede lograrse es presentarlas bajo sus fases diversas, mostrando su vigor, su debilidad, su necesidad, sus equivalencias.

Renán obedece, pues, á un concepto platónico, adoptado ya en sus *Dialogues philosophiques.* Esta circunstancia define los caracteres específicos

(1) Eleonora Duse no ha representado este drama en el Odeón. Se lo impidieron consideraciones sociales que sería muy oportuno discutir.

de su obra dramática. Desde luego sería un error fundamental juzgarla según los cánones consagrados. El autor persigue por sobre todo la irradiación de las ideas. Lo que debe interesar es el proceso seguido en sus evoluciones hasta cristalizarse, si alcanzan á ello.

El filósofo no se limita jamás á hechos aislados. Su misma naturaleza le impulsa á generalizar. Es su característica. El menor accidente se reintegra en los fenómenos de la naturaleza, de cuyo equilibrio es causa y efecto.

Así, en el simbolismo esencial de sus personajes, Renán no busca una acción verosímil, subordinada al interés escénico y transitorio, sino un interés más elevado y permanente. Luego veremos cómo en *La abadesa de Jouarre,* en lugar de presentar á dos enamorados, estudia el amor mismo, según su esencia natural é instintiva.

Entre nosotros, Renán en el teatro tiene necesariamente que sorprender. Muchos sólo ven en él á quien intentó despojar á Cristo de la aureola divina. Pocos recuerdan la suave unción con que hablara del «dulce Maestro». Todos lo recuerdan como escéptico, muy pocos como idealista, aunque se proclamara en una ocasión solemne. Bastaría, para comprobarlo, el dolor que opusiera á Canneval, el exégeta suizo que extremando las teorías de Strauss, y del mismo Renán, intentaba esfumar en la nada la imagen del blanco doctor de la dulzura.

Renán sintetiza una edad de inquietudes fundamentales. Evoca y representa la época maravillosa que origina el principio esencial del mundo moderno. Una luminosa metamorfosis psíquica le condujo al criticismo artístico que caracteriza su obra admirable y serena. Explicó el cristianismo como un hecho humano. Para ello discutió las

fuentes, reconstruyendo los acontecimientos y sus caracteres. Hay contradicciones en su obra, sin duda. Y ninguna tan formidable como la que se desprende de su declaración, allí donde afirma que las cosas humanas «son un «casi» falto de seriedad y de precisión, y un gran resultado para la filosofía».

En estas frases sólo se ve al sabio frío é impasible que explica un fenómeno físico. Mas no al espíritu enardecido por la fe que trazara las páginas en cuyo amor revive la pasión de Jesús, ni aquellas no menos radiantes que evocan á San Pablo y á Marco Aurelio.

El nombre de Ernesto Renán, historiador, filólogo, crítico y gran poeta, ha llegado á la mayoría envuelto en las inquietudes tempestuosas que suscitara su *Vida de Jesús*. Si no justifica, esto al menos explica la sorpresa que pudo causar al verle aparecer en los carteles del Odeón. ¿Por qué Eleonora Duse representa una obra de Renán? Pues, sencillamente, porque ha visto en *L'Abbesse de Jouarre* rasgos de innegable superioridad, esto es, por las mismas razones que representa las obras de Ibsen menos representadas. *L'Abbesse de Jouarre* es una de las obras de Eleonora Duse, no del repertorio del Odeón, sino del suyo, elegido y formado por su gusto y talento superiores. Aquí ha tenido que «someterse» á un repertorio repudiado por ella desde hace muchos años, claro está, sin abandonar las pocas obras de arte que la acompañan en sus «tournées» europeas. Por eso nos dará este drama. Si son menester otras explicaciones, las hallaremos en el mismo Renán. «Cuando apareció *L'Abbesse de Jouarre,* dice en el apéndice de su obra, el carácter de Julia impresionó á una eminente actriz italiana, Mme. Duse. Se propuso crear ese papel y obtuvo el éxito que

le aseguraban de antemano su rara inteligencia y su maravilloso talento.» (Véase «Drames Philosophiques», página 527).

L'Abbesse de Jouarre consta de cinco actos, pero se suprimen en la representación los dos últimos. Para ello el autor ha modificado el final del tercero, de suerte que la obra escénica no restringe el pensamiento del dramaturgo.

Los tres actos se desarrollan en el colegio de Plessis, sede de cultura filosófica en otro tiempo, convertido por el Terror en la cárcel más odiosa de París. Allí custodiaba á sus víctimas el tribunal revolucionario para enviarlas luego á la guillotina. Allí sufrían el escarnio de la Carmañola los que iban al cadalso fieles á los principios de sus castas.

Allí se encuentran unidos por la desventura común, Julia Constancia de Saint-Florent, abadesa de Jouarre, y el marqués D'Arcy. Ambos serán ajusticiados dentro de breves horas. Y en ese instante el encuentro parece providencial. En el mundo se amaron y sacrificaron su amor con entera nobleza. Son dos seres superiores, abnegados y heroicos. Y por eso mismo sienten confundirse sus espíritus en esa comunión de la muerte. Hay, sin embargo, una razón teológica que aparta á la abadesa de D'Arcy, no á la mujer enamorada, del hombre amado. Y Julia de Saint-Florent huye á encerrarse en su celda, lejos del amigo «adorado y cruel».

En la soledad hace su examen de conciencia. Por momentos su figura aparece como espiritualizada en la irradiación de su pureza ultraterrestre. Luego, las preocupaciones de su época y de su jerarquía la materializan, sin desvanecer por ello los rasgos de su personalidad augusta. Entonces es cuando se reviste de los atributos que la hacen pa-

recerse á una Santa Fara ó una Santa Batilde que ha leído á Voltaire y comentado á Rousseau.

Heredó las mejores cualidades de la vieja Francia, armonizadas con el espíritu de los tiempos modernos. Conoció los hombres mejores y más grandes de su siglo. Turgot, la figura más íntegra de la historia francesa, según Renán, la reconoció como hija espiritual. Julia Constancia de Saint-Florent, abadesa de Jouarre, cumple su destino á los veinticuatro años.

La presencia de D'Arcy interrumpe de pronto ese acto de contrición. Es un momento solemne. Mañana los dos irán hacia la muerte, sentados juntos uno al otro en la misma carreta. La misma cuchilla cortará sus cabezas. Su sangre se confundirá. Acaso las dos cabezas se besen al rodar en el lúgubre cesto. Y en la hora de la muerte, ese encuentro es para D'Arcy el signo de una voluntad suprema llena de amor. Y porque ama rechaza las distinciones entre el espíritu y los sentidos. Lo que se realiza en presencia de la muerte huye á las reglas ordinarias. Dios, ó sea la realidad infinita, conoce la rectitud de sus almas.

El objeto de la vida es el bien, y el amor es la expresión más intensa de la bondad. Para D'Arcy, en esos instantes en que va á transponer los límites de la vida mortal, el voto de Julia no existía. Existe, sí, el vínculo que la naturaleza había creado entre ellos, único y absoluto.

Y tras una penosa resistencia, Julia desfallece, vencida por el amado. Sí, lo que se realiza en presencia de la muerte huye á las reglas ordinarias. Ambos comprenden que el deber, como el honor, vive fuera de todo razonamiento y hasta se sobrepone á él.

Al día siguiente los prisioneros aguardan la carreta que debe conducirlos á la guillotina. Los ins-

tantes transcurren con pasmosa lentitud. Para ellos esa espera es cien veces más terrible que la muerte misma. Nadie la aguarda con desmayo. Todos la desafían con estoica entereza. Por fin llega el momento ansiado. La carreta fúnebre está allí.

El carcelero lee la lista de los sentenciados: «La Ferté, Torcy, Monlenval, Mauriac»...

Julia y D'Arcy, asidos de la mano, aguardan anhelantes que se pronuncien sus nombres.

El carcelero prosigue: «la Riviere, D'Arcy». ¡Por fin! Y Julia intenta subir á la carreta infame con el amado, pero el carcelero la detiene: «Un momento, ciudadana. Aquí nadie sube sin permiso. Ya le llegará su turno. No lo dude usted.» Y continúa la lectura de la lista: «Delacroix, Geraud, Chesnaie... Y basta.» Los que van á morir desaparecen con la carreta.

Julia, repuesta ya de su estupor doloroso, queda aterrada. Su nombre no está en la lista. ¡Se la condena á vivir! ¿Por qué? Todos los tormentos parecen atenacearle la conciencia. Su exaltación desesperada toca los límites de lo frenético. Hay en este episodio una soberbia intensidad dramática.

Allí mismo, en ese instante, Julia conoce á su salvador, más temible para ella que su verdugo. Es La Fresnais, un oficial del ejército. Es joven y gallardo. Se ha cubierto de gloria en los campos de batalla. Vino á París á traer las noticias victoriosas. Vió á Julia en el tribunal revolucionario. Se prendó de ella. Pidió y obtuvo su gracia. Mañana volverá á partir, pero esta vez sin ilusiones, pues se apresta á luchar contra la Europa coaligada.

Pero Julia no le agradece su acción. Era menester dejarla morir. Y La Fresnais se aleja de allí

llevando en su alma todas las inquietudes de un amor indefinible.

Ya sola y dueña de sí misma, Julia acude á las resoluciones extremas. Mas fallan sus intentos de suicida. Acude el carcelero. Poco después viene un confesor, el abate Clement, también condenado á muerte. El sacerdote la escucha y la absuelve exhortándola á vivir. Acaso llegue un día á ser madre. Y la nobleza de la madre más humilde es superior á la que pueden darle todos sus derechos nobiliarios.

Con esta escena termina el drama escénico. En los dos actos suprimidos desarrolla Renán el concepto cristiano de la expiación y de la redención, implícitos en el final del acto tercero. Así, después de una dolorosa prueba de sacrificios, aceptados por Julia, á quien dignificara la maternidad, y disueltos los vínculos monásticos con asentimiento de las leyes religiosas, se une en matrimonio á su salvador.

Tal es el argumento de *L'Abbesse de Jouarre,* reintegrado según el texto original.

La idea de Renán se desprende con perfecta nitidez. Su drama expresa la antinomia entre la esencia del amor y los deberes sociales. Para desvanecer toda duda ulterior, Renán lo confirma en el prólogo, donde se leen estas palabras: «Con frecuencia he pensado que si la humanidad adquiriese la certidumbre de que el mundo terminase en el espacio de dos ó tres días, el amor desbordaría por todas partes como una especie de frenesí, puesto que lo que contiene el amor no son sino las condiciones absolutamente necesarias impuestas por la sociedad humana para la conservación de la moral. Pero ante una muerte próxima y segura, sólo hablaría la naturaleza, y el más poderoso de

sus instintos, libre ya, volvería á recuperar todos sus derechos...

»El último suspiro vendría á ser algo así como un beso de simpatía dirigido al universo, y puede que á algo más allá del universo mismo. Se moriría en el sentimiento de la más alta adoración, en el acto de la oración más perfecta.

»Es lo que ocurría con los mártires de la primitiva Iglesia cristiana. La última noche que pasaban juntos en la cárcel daba lugar á escenas que los rigoristas desaprobaban. Esos fúnebres abrazos eran á la vez consecuencia de una situación trágica y dichosa, experimentada por hombres y mujeres que iban á morir por la misma causa.» («Drames Philosophiques», páginas 411 y 412).

Allí está la genealogía psicológica de *L'Abbesse de Jouarre*. Renán coloca á sus protagonistas en un estado de espíritu excepcional, análogos en su esencia á los ejemplos citados. Esto mismo nos confirma en nuestra opinión de que el drama termina y debe terminar en el tercer acto. En los dos siguientes se inicia un nuevo desarrollo que nos aparta de su ética trascendental. El idilio melancólico, y puede que romántico, de Julia y La Fresnais nos interesa en segundo grado. Todo el drama se condensa en la resolución que toma la protagonista al final del acto tercero, cuando las circunstancias la condenan á soportar la vida. En ello está contenido el doble problema espiritual y social. En ese caso la vida es un deber necesario. Su fin es la expiación. En el solo hecho de aceptarla está implícito el desagravio.

L'Abbesse de Jouarre, por su fondo y por su forma, es un drama idealista y moral en la más noble acepción de la palabra.

Agosto, 31 de 1907

UNA VISITA A ELEONORA DUSE

He visto á Eleonora Duse por primera vez en Settignano el día en que D'Annunzio leyó su *Francesca da Rimini* á los actores que debían interpretarla. Nos hallábamos en la «villa» del poeta, asentada en esos alrededores maravillosos que despertaban en Dante «la volontá di dire». Era una tarde de otoño. Fluía en el ambiente la dulzura de un cielo purísimo. Dijérase que en las vibraciones de la luz vagaba en espíritu la canción de Cino da Pistoia...

Italia entera tenía los ojos fijos en el solitario evocador. El poema trágico, nacido en el mayor secreto, exaltaba la curiosidad. Todos ansiaban conocerlo. Mas las peregrinaciones al retiro del poeta resultaron infructuosas. Por fin, D'Annunzio mismo dió noticias de su tragedia. «Creo, dijo, haber realizado obra no indigna de Dante».

A partir de esto, *Francesca da Rimini* se trocó en verdadera obsesión. Los diarios hablaban de ella sin cesar, apurando todo género de hipótesis. La curiosidad insatisfecha desahogábase acumulando inducciones sutiles y extrañas. Aquello que más preocupaba era saber cómo había podido D'Annunzio construir cinco actos de tragedia, sobre los doce endecasílabos dantescos.

Esa tarde, gracias á mi condición de extranjero, y también á la amistad que me liga al poeta, yo iba á saberlo todo. Soy uno de los tres escritores que asistieron á la lectura de *Francesca da Rimini.*

D'Annunzio leyó su obra con voz bien timbrada, ligeramente aguda, acentuando el ritmo lírico y subrayando los vocablos como para infundir vida propia á cada uno de ellos.

El poema trágico resultó una maravilla de reconstrucción arqueológica. Los dantófilos fueron los primeros en proclamarlo. El espíritu de la época palpitaba en el menor detalle.

Conocida ya la tragedia, sólo se pensó en su intérprete ilustre. ¡Qué no haría Eleonora Duse con la protagonista! Era la única que podía objetivar en la escena á la pecadora inmortal que enterneciera al adusto gibelino.

Los ensayos de *Francesca da Rimini* me revelaron á Eleonora Duse en toda su grandeza. Y no me refiero sólo á la trágica, á la forjadora de espíritus conturbados, sino también á la mujer superior en el sentido más severo de la palabra. Yo he visto la realidad luminosa de eso que para otros es leyenda. He visto la irradiación de una mentalidad nutrida y poderosa, capaz de altas idealogías, exteriorizadas con firmeza avasalladora.

¿Que la Duse tiene rarezas? ¡Bueno fuera que no, siendo quien es! Si pensara como el común de las gentes, sería como ellas en todo. Y entonces... Se habla de sus caprichos, de sus excentricidades, de las minucias de sus gustos y preferencias, sin advertir que en todos ellos, aun en los más insignificantes, revela la exquisitez de un espíritu refinado. Nadie ignora que invierte fortunas enteras en la adquisición de obras de arte y objetos antiguos, «cosas inservibles», como me decía una vez su fámula, enseñándome un clavicordio, por el cual había pagado la Duse una suma fabulosa.

Los ensayos de *Francesca da Rimini* se verificaban en su quinta, la «Porciúncula», asentada también al pie de Fiésole, la antigua ciudad etrusca

que se rememora como el Olimpo del renacimiento italiano. Esa morada traducía el caracter de quien buscaba el reposo en su austero recogimiento. Entrábase en la Porciúncula por una puerta baja y angosta, pintada de negro. Dijérase la entrada de una tumba egipcia. La gravedad de ese retiro contrastaba notablemente con la serena armonía del paisaje. Y el interior no desvanecía las impresiones de la entrada. Antes bien, hacíalas aún más inquietantes. Esa puerta daba acceso á una sala cuadrangular, cuyo aspecto hacía retroceder cuatro siglos al espíritu del visitante. Era de estilo gótico, y desolada según el carácter de la época. En el muro frontal admirábase una enorme chimenea, donde aun yacía amontonada la ceniza del último rescoldo. En cada ángulo veíase un candelabro de hierro forjado, con grandes cirios á medio consumir. En el techo, un pintor decadente había trazado la alegoría del fuego. Completaban el moblaje algunos sillones claveteados.

Contigua á ésta, al lado derecho, hallábase otra sala, tapizada en verde, y de aspecto más grato, aunque no alegre. Allí reunía Elonora Duse á sus actores para ensayar la obra confiada á su genio. Quien no ha visto á la actriz dirigir, exteriorizar, armonizar una gran obra, sólo conoce imperfectamente la intensidad de su arte. Ella hizo la psicología de cada personaje, analizando todos sus actos, penetrando las razones íntimas de cada hecho, por accesorio que él fuese. A medida que designaba á un actor para desempeñar un carácter dado, definía las modalidades de éste, evocando recuerdos, citando textos, y todo ello con una visión tan clara, y con un acento tan persuasivo, que cada uno de los intérpretes veía surgir ante sus ojos la época misma en que debía actuar. Así para explicar la gallardía de Paolo, según las crónicas de la

época, «più apto all'otio che all'armi», dijo cómo presidiera una corte de amor en Florencia. Y por asociación de ideas recordó que San Francisco también había presidido otra en sus mocedades, trazando con toques rápidos el esplendor de esas fiestas galantes. Había tal animación, tal colorido en sus evocaciones, que no los desdeñara Ozanam para sus páginas sobre el seráfico de Asís.

Luego el detalle de técnica pura. Explicaba la contextura del verso como un rígido preceptista. Y los ejemplos se sucedían, y sucedíanse también los autores. Recitado por la Duse, Dante ya no era obscuro. Según acentuaba un vocablo ó pronunciábalo á flor de labio, la imagen adquiría relieves propios, revelando así su sentimiento oculto.

Alguien manifestó extrañeza al saber que la Duse leía publicaciones de carácter especialísimo. Es raro, sin duda, que una actriz se dedique á estudiar sociología y filosofía, y es aún más raro que esos estudios la impulsen á generalizaciones resumidas luego en un concepto propio del sistema universal. Sin embargo, ello no puede extrañar á quien como yo ha penetrado el espíritu y el cerebro de la trágica ilustre. No es leyenda, no, la severa disciplina de su mentalidad. Si no basta para comprobarlo las síntesis maravillosas de su arte, el tipo ideal de sus creaciones, la profunda originalidad con que se objetivan en la escena, humanizadas hasta personificarse de una manera definitiva, lo evidencian sus diálogos luminosos, ya sobre historia, ya sobre arqueología, ya sobre arte. Aun recuerdo una disertación suya acerca de la escultura griega, digna del más apasionado de los helenistas.

También ha sorprendido aquí su retraimiento. Ella dijo sus razones: «fuera del teatro, sólo me pertenezco á mí misma». Y aun en el teatro, cuan-

do su papel no la reclama en la escena. Es notoria la negativa que opusiera á la reina Margarita, quien en un entreacto la invitara á su palco, «porque era humillante para una actriz cruzar los pasillos con el disfraz escénico». Luego explicó el sentido de la negativa consintiendo en representar una obra en el palacio real, con asistencia de toda la corte.

Eleonora Duse es indudablemente la artista que menos se presta á la «réclame». Ha realizado aquí toda una temporada sin rendirse á las persecuciones reporteriles. Mira con aversión el «cabotinaje», y lamenta que no hagan lo propio algunos artistas, pequeños ó grandes. Las crónicas han debido limitar su ministerio á la reseña de la exclusiva labor interpretativa, y de ello la Duse es la primera en felicitarse.

*
* *

Ayer la visité después de cinco años. Eleonora Duse estaba ensayando en su salón del Palace Hotel. Me hizo decir que la disculpara unos instantes, invitándome á subir á la gran terraza del edificio. Como en Florencia, sorprendí á la gran artista en la brega de sus creaciones. Sólo el paisaje variaba. No se admiraban desde allí las colinas atalayando el horizonte, ni la adusta armonía que Boeklin reprodujo en la «Isla de la Muerte». Ofrecíase á mis ojos el panorama febril de nuestros diques y el estuario del Plata, luciente como una lámina de acero bañada por el sol.

La espera fué breve. Habían transcurrido pocos minutos cuando Eleonora Duse salió á recibirme. Pasamos al salón donde ensayara, dispuestas aún según el orden escénico las mesas y sillas, y tras

breves frases circunstanciadas, inicióse el diálogo con la llaneza propia de quien no necesita estar sobre aviso. Desde luego me sorprendió su aspecto físico. Nada había mudado en ella.

El espíritu cáustico de La Bruyère confirmara en la excepción una de sus reglas. La Duse no usa «maquillage». No disimula su edad, y hasta diríase que ostenta sus canas.

A medida que la célebre actriz discurría, su rostro, metamorfoseado, reflejaba la luz íntima de sus pensamientos, como si la movilidad fisionómica se propusiera materializar lo que expresaban sus frases cálidas y nerviosas.

El rostro enjuto y cetrino de la Duse hace pensar en una figura de asceta. Se ve desde luego que sus ojos están habituados á los éxtasis del prodigio. La mirada, vuelta al interior, parece penetrar el lado oculto de las cosas. Arden los ojos en su propio fuego, animándose extrañamente. ¿Quién puede decir cómo es la Duse, y cuándo se parece á sí misma? Evoco su iconografía. Recuerdo sus retratos fotográficos innumerables; recuerdo el busto de Zervitsch, el dibujo de Repin, y en todos veo á «la Duse», pero en cada uno percibo «una Duse distinta».

Esa mutabilidad impresionó de tal suerte á Franz Lenbach, que el gran retratista, mientras la Duse recitaba, hizo treinta apuntes «para personificar diversos estados de alma».

Así, al paso que la Duse discurría, en su semblante se mostraban las vibraciones de su espíritu sutilizado, de ese espíritu enardecido á veces, á veces apacible, de ese espíritu que el fuego del arte hiciera arder en todos los amores y en todas las pasiones exaltándolo en una hiperestesia inquietante.

Y la Duse hablaba, sin reservas, francamente.

¿Qué decía con su voz suave y sutil, llena de matices finísimos, acariciadora? Por de pronto me pidió que desmintiera una noticia transmitida de Europa por telégrafo.—No es verdad, dice, que yo disuelvo mi compañía para descansar todo el año próximo. La disuelvo para formar otra más numerosa y escogida. Así lo exigen los planes de mi próxima temporada.

A una pregunta mía acerca de las impresiones que experimentara al volver á Buenos Aires, me contestó con sencillez: —He llegado á la República Argentina como á un país nuevo y desconocido. Yo no vivo en el pasado, porque no vivo de recuerdos. Vivo en el presente, con los ojos en el porvenir.

Esta contestación, que define todo un carácter, me pareció soberbia y digna desde luego de su gran talento.

Tras breve pausa me habló de este país «nuevo», de su actividad y energía asombrosas, pidiéndome, á su vez, detalles sobre algunas modalidades de la vida orgánica bonaerense. Esto me llevó insensiblemente á un punto de suma importancia para mí: el público. Las opiniones de una actriz como la Duse, sus observaciones, sobre todo, no podían carecer de interés. Es notorio que los artistas juzgan, estando en ello á la recíproca, al público que los aplaude ó rechaza. El actor sorprende, á veces, en una sola situación, los gustos y preferencias del auditorio, y aquilata así la sensibilidad de sus emociones artísticas. ¿Cuál es la opinión de Eleonora Duse sobre este público que ha visto desfilar á la mayor parte de los grandes artistas contemporáneos, apreciando, al mismo tiempo, las escuelas y tendencias más distanciadas?

—Habíanme prevenido que este público era

poco expansivo—repuso la Duse.—Luego, cuando me presenté en el escenario la primera noche, al ver el aspecto que ofrecía la sala, ya pude deducir por mi propia cuenta todo lo que había de verdad en ello.

Y el juicio que siguió de la Duse es en sumo grado favorable para nosotros.—Se comprende, dice, y extrañaría lo contrario, que en un teatro ocupado en sus dos terceras partes por damas, las demostraciones lleguen á parecer tibias á veces. Pero, agregó, yo puedo asegurarle á usted que he sentido vibrar á ese público en situaciones estéticamente superiores, acreditando una percepción notabilísima. Las damas no aplauden, ó lo hacen en contadas ocasiones, es verdad, pero ¿no es un homenaje, el más significativo sin duda, el profundo recogimiento con que escuchan obras como *Hedda Gabler?*

Y cual si hablara consigo misma, concluyó:—Sí, creo en la intuición, afinada ya, de este público, que si no se manifiesta con entusiasmo, se revela innegablemente apasionado.

Y tratándose de nuestro público la nota elegante no podía faltar. En esto coinciden todos. Todos se rinden al esplendor y gusto exquisito que ofrecen las salas de nuestros primeros teatros.—Es, dice la Duse, una revelación de supremo buen gusto.

Luego la conversación tomó un giro previsto. ¿Cómo no hablar de su actitud con respecto á las crónicas de confidencias menudas? Se han interpretado mal, dice, mis resoluciones que, por otra parte, no son recientes. Yo no rehuyo á los periodistas, pero sí me muestro esquiva con el reporterismo. Siempre será el bienvenido quien llegue hasta mí para conversar de cosas generales. ¡Hay tantos temas! Pero, francamente, solicitar una en-

trevista para hacerme decir y pensar luego cosas que ni he dicho ni he pensado... No, no: yo no estoy para eso. Lo lógico sería reunirse artistas, hombres de letras, intelectuales, en fin, y cambiar ideas. A mí me agradaría penetrar la mentalidad de este país, conocer sus producciones superiores, comunicarme con su íntima esencia. ¿No le parece á usted que eso sería más hermoso, más digno?

¡Ya lo creo que me parece!

—Mire usted—prosiguió. Tengo un proyecto que hubiera deseado comunicar á los escritores de aquí, y que, hoy por hoy, constituye todo mi sueño de artista. Se trata de una cosa sencillísima, pero que marcará una nueva orientación en mi carrera. Participo de la fórmula «ó renovarse ó morir», en arte como en todo. Ya le he dicho á usted que al regresar á Europa formaré una nueva compañía. Sus elementos serán numerosos y escogidos, escogidos, sobre todo. Me propongo llevar á la escena una nueva forma de teatro, una forma pura y noble, cuya esencia animadora será la poesía. He consagrado á las formas artísticas de mi tiempo todas las energías de mi espíritu. Apenas existe repertorio que yo no haya ensayado, clásico, romántico, naturalista ó idealista. Usted me ha visto representar aquí obras que yo no represento en Europa desde hace muchos años. Y no porque yo las desdeñe, sino porque ya no están de acuerdo con los ideales de nuestra época, época refinada y sutil, capaz de penetraciones emotivas que ni se presentían siquiera, hace veinte años. Antes, el éxito de una obra dependía «siempre» de las grandes escenas, justificadas ó no. El espectador sentíase arrastrado sobre todo por la intriga. Saber «cómo iba á concluir aquello», era, salvo excepciones, la preocupación del auditorio. Hoy, en los grandes centros, ese arte se denomina «ana-

cronismo». Y recapacitando, tras un breve silencio, prosiguió:

—Existe una forma de teatro que, para imponerse, acaso sólo aguarda quien la interprete. Creo en su realización porque su ideal es elevado. Me refiero al poema dialogado, no teatral en el sentido corriente de la palabra. El espectáculo será, desde luego, para públicos muy selectos. Mas creo en la tentativa con todas mis convicciones.

Deseoso de conocer los caracteres específicos de esa forma escénica, si no «teatral», hice varias preguntas, que Eleonora Duse contestó con viva complacencia.

—No, no serán sesiones puramente auditivas. La letra tendrá su complemento necesario en un conjunto de armonías plásticas. Pero todo obedecerá á principios estéticos correlativos.

Una de las primeras obras del género que representará, es *Tristán é Isolda,* del poeta inglés Arthur Sysmons. El autor evoca de nuevo la fábula celta, ateniéndose á las fuentes con más fidelidad que Wagner. Así, aparecerán en su poema las dos Isoldas.—En cuanto al desarrollo escénico, dice la Duse, la obra de Arthur Sysmons se compone de diálogos hermosos y sencillos, cuyo conjunto no constituye una trama orgánica según el uso consagrado. No. Son breves escenas independientes, unidas entre sí por la emoción poética.

También se propone la ilustre artista llevar á la escena algunas obras de Shelley. ¿El *Prometeo libertado?* le pregunté.—Y *Beatrice Cenci* ¿no le parece muy interesante? replicó.—Luego, agregó, yo buscaré las demás obras, aunque para ello tenga que dar vuelta al mundo. En mi propósito no influye para nada el nacionalismo. Tampoco tendré en cuenta que sea ó no conocido el autor. Me

bastará con que la obra reuna condiciones de superioridad. La mejor gloria para un artista ¿no sería revelar al mundo un gran poeta?

Admirado de la belleza ideal de su evolución interpretativa, ocurrióseme una pregunta:—¿Piensa usted volver á Buenos Aires?—Hubo una pausa prolongada. Luego, como si mis palabras le sugiriesen una idea, repuso:—Es muy probable. Mire usted: he dicho que mi nueva orientación artística exige desde luego un público escogido intelectualmente. Pues yo creo que en Buenos Aires su éxito sería completo.

Estas frases bastan por sí solas para sintetizar luminosamente las impresiones de Eleonora Duse. Revelan el más franco de los optimismos. No las inspira, con seguridad, la sola galantería. Lo comprueba el hecho de creer en una «tournée» inmediata, dadas las condiciones excepcionales de sus ideas innovadoras.

Por mi parte, agradecí las finezas de sus conceptos, harto favorables. La entrevista había terminado. Al despedirme, la trágica ilustre reiteró con frases efusivas su reconocimiento á *La Nación.*

Septiembre, 26 de 1907

EL AÑO DRAMATICO

RESUMEN

Si el gusto, la cultura y superioridad de un público se dedujeran de las sumas invertidas en el teatro y de la afición que por él manifiesta, el nuestro sería evidentemente uno de los más escogidos. No produce, es verdad, el balance inverosímil que singulariza los teatros de Londres, pero las grandes figuras de la escena francesa pueden visitarnos con ventajas de verdadera exportación...

El año teatral de 1907, con haber sido espléndido, no ha superado en lo económico al de 1906, sea dicho con licencia del millón de pesos que ostentara en su abono la Opera, de los setecientos cincuenta mil francos que se llevara la Duse por su exclusiva labor personal, prescindiendo del costo de su compañía, y también de las envidiables talegas que acompañaron en su regreso á Coquelín, Salvini, Grasso, Borrás y Thuillier. Porque para todos hubo.

Pocas veces ofreció mayor interés la temporada dramática y ninguna ha sido ni más heterogénea ni más numerosa. Ocho compañías extranjeras, procedentes de países diversos, actuaron en Buenos Aires.

Vinieron las unas como bajo los auspicios de nombres consagrados, de nombres que son toda

una época para el arte: nombres que encarnan un ideal y definen una tendencia. Las otras de menos brillo, llegaron hasta nosotros impulsadas por el anhelo común, deseosas de alcanzar el triunfo logrado ya por los victoriosos.

Ha sido, pues, un año de luchas, de emulaciones y también de competencias. El público vió en juego los caracteres artísticos más distanciados, las modalidades más opuestas entre sí. Pudo apreciar el arte espontáneo, violento, tempestuoso, síntesis de un pueblo cuya característica es la vehemencia: y, casi conjuntamente, admirar la intención que adivina y penetra los estremecimientos del alma en sus alternativas pasionales, vibrando en cada ademán. Más tarde, como contraste, las graves actitudes clásicas, dignas y frías, pero siempre sobrias y correctas. Y por último, la amalgama de un temperamento apto para transformarse á cada instante sin perder la unidad característica de sus personificaciones: Grasso, la Duse, Salvini y Coquelin.

Esta significación interpretativa, sin duda excepcional, prometió traer aparejada otra no menos importante: la literaria. Los repertorios anunciaron las novedades más zarandeadas en Europa. Pero ello sólo fué un recurso de «cartel», muy gastado por otra parte. La compañía siciliana cumplió, sin embargo, lo prometido, revelándonos una literatura regional de extraordinarios alcances sociológicos.

Iniciaron la temporada dramática cinco compañías, empezando á funcionar simultáneamente en los primeros días de abril: Grasso en el Marconi, Salvini en el Coliseo, Thuillier en el Victoria, Coen en el San Martín y Gil en el Argentino.

Desde luego fué la compañía siciliana la que despertó mayores entusiasmos. Bastaron dos nom-

bres para justificarlos: Giovanni Grasso y Mimí Aguglia. Si hemos visto qué significa el arte en su espontaneidad prístina, á ellos se debe. A través de sus evocaciones nos revelaron el alma de todo un pueblo, tosco en sus arrebatos, ingenuo en sus furores primitivos. Pocas veces destacáronse con mayor energía la personalidad artística y el temperamento dramático, y pocas veces alcanzaron mayor eficacia representativa. Ninguna compañía de cuantas nos visitaron hasta hoy, ha dado, en su conjunto, sensaciones de realidad más intensas. En ocasiones el escenario hubiérase dicho una prolongación de la vida misma. Tal era el calor de humanidad que de él trascendía.

Giovanni Grasso ha llevado á ese conjunto insuperable toda la pujanza de un intuitivo maravilloso; y Mimí Aguglia todas las penetraciones de su fino talento. Se ha dicho que en Grasso no hay más que pasión. Acaso sea verdad. Pero no lo es menos que cuando ella se enciende y estalla parece como que se descarga toda una batería eléctrica. En este sentido, Grasso es un fenómeno. No hay público capaz de permanecer impasible á su influjo estremecedor. Porque si es verdad que en Barcelona, después de representar *La morte civile,* los espectadores se precipitaron al escenario, no lo es menos que la concurrencia hizo lo propio en el Marconi después del segundo acto de *Feudalismo.*

Difícilmente pudiera superarse su intensidad comunicativa. Excepto Zacconi, nadie ha logrado hacerla llegar al público con igual vehemencia. Es que Grasso no representa un papel, lo vive. En su regocijo hay alegría, en su amor hay pasión, en su rencor hay odio, en sus iras hay furores, y sobre todo ello, una fuerza emotiva capaz de hacer palpitar esos sentimientos hasta personificarlos.

No de otra manera se consiguen los efectos que sorprenden al auditorio, no de otra manera se logra que éste prorrumpa en ovaciones incontenidas, y ello una vez, dos, tres, muchas veces en pocos minutos.

Y lo que se dice de Grasso puede repetirse, en gran parte, de Mimí Aguglia. Su biografía hace pensar en esos cuentos de hadas que transforman los seres humildes y sencillos en poderosos del cielo y de la tierra. A nosotros nos ha llegado en su culminación artística, rodeada por todos los esplendores de la gloria. Sin embargo, los días iniciales de su arte hacen pensar en una Cenicienta del teatro.

Mimí Aguglia es mucho más joven de lo que se supone comúnmente: sólo cuenta veintidós años. Como la Ristori y como la Duse, fué presentada al proscenio en la infancia. Debutó á los cinco años con una antigua opereta, *La Bastilla;* y como la Ristori y la Duse es «figlia d'arte». Pero no surgió como aquéllas, de una compañía dramática, sino del café concierto.

Su padre era director de una compañía de variedades, compuesta, en su totalidad, por dos ó tres familias. Mimí Aguglia era en ella la «divette». También trabajaban la madre y los hermanos, hombres y mujeres. Un dato curioso: Mimí Aguglia, es parienta de Tina di Lorenzo. Su madre llamábase Giuseppina di Lorenzo.

La célebre actriz, aplaudida hoy en los principales teatros de Italia, España y América, á los siete años cantaba coplas intencionadas en la Arena San Giorgio de Palermo (Sicilia).

No contaba mucho más, cuando Mimí Aguglia se distinguía interpretando *Cosi va il mondo, bimba mía,* á pesar de lo cual los padres la alejaron del teatro. Querían hacer de ella una maestra de

escuela. Pero la vocación pudo más y á los doce años volvió al café concierto.

Una noche la *chanteuse* se transformó de nuevo en actriz dramática, para recitar con la Pezzana *Monsieur Alphonse,* de Dumas (hijo). Después hizo su aparición en el teatro Machiavelli con Grasso. Los éxitos fueron repentinos y consecutivos. No obstante Mimí Aguglia volvió al «café-chantant», dicen que por razones económicas. Mas no tardó en incorporarse de nuevo á la «troupe» que nos ocupa.

La ciudad de su consagración fué Roma. Allí cantó sin éxito en los barracones de feria de la plaza Guglielmo Pepe, y allí alcanzó su triunfo definitivo, interpretando una obra de arte superior: *La figlia di Jorio,* de D'Annunzio.

Como Byron pudo decir: «me desperté célebre». En pocas ocasiones la crítica fué más unánime y entusiasta. Todos reconocieron en Mimí Aguglia una artista excepcional, todos la proclamaron grande entre las mayores. Doménico Oliva señala en ella á la sucesora de la Duse, y muchos comparten su opinión.

Desde luego hay en esta joven actriz un gran temperamento trágico. Bastara, si fueran menester comprobaciones, el segundo acto de *La figlia di Jorio,* y algunas escenas de *Malía.* Su juego escénico es notablemente flexible. Sus rasgos fisionómicos son móviles, expresivos, capaces de adaptarse á los sentimientos más distanciados. Se transforma con sorprendente agilidad, según los impulsos á que obedece. Y no es de extrañarse si en una sola noche va de lo cómico á lo dramático. El caso se produjo con *Bona genti,* é *Il garófano.*

Cuando su rostro se contrae, huelgan las palabras. Con fijarse en sus ojos, se advierten los sentimientos que la agitan el alma. Hay en ellos ver-

daderos relámpagos de odio cuando odia, y adquieren la expresión más dulce y apacible cuando reflejan la ternura. A ratos se iluminan, y el furor tiene allí intermitencias fulmíneas; ó se entornan y se velan de suave melancolía y parece como que imploran.

El ademán siempre es sobrio, mesurado. Lo confía todo al gesto. En las obras más vehementes, más violentas, se impone su corrección. El segundo acto de *Malía,* agitado y tormentoso, debe recordarse como impuesto por el «caso», que reproduce. Y aun así, quizá resultara grotesco interpretado por una actriz menos equilibrada en su sinceridad.

La voz concurre admirablemente á la armonía de sus evocaciones. Tiene un timbre agradable, y es rica de inflexiones que la permiten alcanzar matices delicadísimos.

Mimí Aguglia, no es de gran talla. Su estatura es mediana. ¿Cuál no será, pues, el dominio de su arte cuando en la escena parece agigantarse?

Al despedirse de Buenos Aires, Mimí Aguglia nos sorprendió con una noticia que desde luego no celebramos. En breve, nos dijo, abandonaré la escena dialectal para dedicarme al teatro italiano. ¿Por qué? ¿Desdeña acaso los triunfos que le proporcionara aquélla? O mejor: ¿se propone renovarlos en éste? Si lo segundo, la empresa se nos antoja un tanto arriesgada. Mimí Aguglia, recitando en italiano ya no es la misma. Quien la haya visto en *La morte civile* puede comprobar la exactitud de esta aseveración. Porque, aun poseyendo Mimí Aguglia, como realmente posee, las facultades intelectuales para interpretar ciertas obras, carece de varios recursos para «representarlas». ¿Y no es de temer que se reproduzca con ella el caso de la Bragaglia? Esta actriz también obtuvo

éxitos muy significativos en la compañía Grasso. Luego, alentada por los triunfos sucesivos, abandonó el teatro siciliano y se convirtió en «estrella» de una «troupe» italiana. Mas no tardaron en disiparse los risueños espejismos. El año pasado la Bragaglia ha venido á la Opera con Tina di Lorenzo, y la actriz que tanto llamara la atención, recitando en su dialecto, pasó inadvertida en el desempeño de papeles secundarios...

Con esto no intentamos establecer ningún paralelo entre Mimí Aguglia y la Bragaglia; pero sí afirmamos sin reticencia que la admirable compañera de Grasso no podrá representar con igual nobleza artística *La figlia di Jorio* y *La dama de las camelias,* así como Suzanne Desprès no consigue en *Phèdre,* lo que en el repertorio de Brieux.

La compañía siciliana fué contratada por don Faustino Da Rosa para el Marconi. Pero como el éxito superara toda expectativa, la empresa acordó que Grasso y su «troupe» trabajara alternativamente en aquel teatro y en el Odeón. El señor Da Rosa, quería que también el público «habitué» de este coliseo viese al gran artista siciliano. Lo ocurrido no carece de enseñanza para nosotros; el público á que se favorecía (pues no había en ello propósitos comerciales, desde que por su capacidad eran mayores las entradas del Marconi), ese público que se mostrara esquivo con Eleonora Duse, después de aplaudir á verdaderas medianías galas, ese público no vió á Grasso, no «quiso» verlo.

Después de Grasso, Borrás. Enrique Borrás era una de las dos novedades que ofrecía la temporada dramática. Buenos Aires le aguardaba con vivo interés, pues hubo de venir hace dos años. Borrás gustó pero no tuvo el éxito que muchos suponían. En primer lugar, vino con un conjunto apenas

equilibrado. Luego, no traía repertorio ensayado para los que le acompañaban. Agréguese á todo ello que la señora Ferri un buen día resolvió no volver al teatro, originando así nuevas dificultades de ensayos, preparación, etc. Este percance ha venido á favorecer á la señorita Oria, quien tomó á su cargo, y con ventaja, algunos de los primeros papeles.

Enrique Borrás debutó en el Odeón con *El místico,* dejando en los espectadores una impresión favorable. Pero el drama por lo que hay en él de subversivo, no fué aprobado por el auditorio. Luego, consiguió aplausos más ó menos calurosos en *La loca de la casa* y *El abuelo;* pero sólo con *Tierra baja* logró el verdadero éxito, confirmado después con *Buena gente, El triunfo de los otros,* etcétera.

En *El místico,* la pasión es contenida, va por dentro. La lucha se exterioriza apenas, y ello, merced á breves protestas, sin desahogos ni expansiones. Pone en evidencia una fase del actor, pero no al actor mismo en su compleja multiplicidad. *La loca de la casa,* más que una criatura viviente, nos muestra una abstracción. Cruz no es un personaje; es un símbolo. Sin embargo, Borrás llega á veces á humanizarle, pero la índole misma de la obra limita sus mejores cualidades, impidiéndole así ofrecerlas en plena luz. Lo propio ocurre con *El abuelo,* drama que Borrás prodiga, no sabemos por qué.

Con *Tierra baja,* desaparecieron todas las limitaciones. El actor está en su elemento. Domina el carácter del protagonista, que ofrece la ventaja de respirar vida libre, vida de verdad; está familiarizado con las costumbres de la obra, primero porque son de la tierra, de su tierra, y luego, porque

las ha penetrado, gracias á un estudio de observación directa.

Sin embargo, Borrás no pudo interpretar aquí las obras de su repertorio catalán, prefiriendo sacrificarle en el desempeño de comedias como *El genio alegre*. El actor dramático sólo debe representar las obras que le permitan desenvolver sus facultades características. El repertorio viene á ser un complemento necesario. Hallan en él la materia laborable: las grandes figuras, los caracteres complejos, de difícil exteriorización. No de otra suerte consigue imponer toda su fuerza representativa.

Claro está que un gran actor se revela en un detalle: con sólo presentarse en escena llama la atención de los entendidos, con un solo gesto provoca el aplauso. Pero, si á estos detalles se agrega un conjunto superior que los multiplique y varíe sin cesar, el artista puede desenvolver, no un aspecto de su personalidad, sino su personalidad misma, en todas sus fases, múltiples y complejas.

¿Ha tenido Borrás ocasiones para ello en nuestro teatro? No. Con todo, la temporada ha sido muy ventajosa, aunque pudo serlo más. El actor se ha impuesto, no cabe dudarlo; algunas de sus representaciones lo fueron de verdadero triunfo para él. Sin embargo, el público bonaerense tiene una idea imperfecta de su positivo valer.

Don Emilio Thuillier ha realizado en el Victoria una temporada excelente, á pesar de lo cual se mostró quejoso, según nos dicen. ¿Pretendía el señor Thuillier ornar las talegas con lauros?...

A él le debemos, justo es consignarlo aquí, la revelación de una obra que logró interesarnos, y que aplaudimos en su oportunidad: *Los buhos,* de Jacinto Benavente. Desde luego es notable que, personalidades tan opuestas como los hermanos

Quintero, Benavente y Rusiñol, hayan coincidido de manera tan peregrina en la idea substancial de obras como *El genio alegre, Los buhos* y *Vida y dulzura.*

M. Coquelin, también es justo consignarlo, no corresponde con largueza á las atenciones de este público. Así nos induce á creerlo el valor negativo de su «troupe», organizada evidentemente «pour l'exportation»... M. Coquelin, que nos ha visitado varias veces, y todas ellas con los resultados más satisfactorios, debiera saber, por experiencia propia, que reunir elementos heterogéneos y medianos para traerlos á Buenos Aires, dejando en París una compañía superior, puede originar sorpresas poco agradables...

Se explica, pues, que haya sido tan limitado su repertorio. Con actrices como Mme. Patry y mademoiselle Sergine no era el caso de abordar las novedades que estrenara en París... En cuanto á la «mise en scène», no se diga. En *Madame Sans-Gêne,* en el despacho imperial de Napoleón, hemos visto que la araña pendía de una cuerda, más adecuada para sujetar bambalinas... y en el «paisaje Watteau» de *Les Romanesques* vimos que los tiestos eran... latas de kerosene. Es verdad que estos rasgos estéticos se deben en buena parte á la empresa...

La temporada Coquelin nos ofreció dos novedades: *Nôtre-Dame de París,* cuya presentación escénica debe citarse como excepcional, y *L'Arlesienne,* representada á instancia de un grupo de damas argentinas. En ambas Coquélin hizo admirar una vez más el prodigio de su arte, en virtud del cual deponemos todas las restricciones motivadas por accesorios circunstanciados, ó por juicios que sólo le atañen indirectamente. El artista

que hay en Coquelin nos merece el más alto homenaje, y se lo tributamos con todo el respeto debido á sus cincuenta años de triunfos y consagraciones.

Gustavo Salvini dió en el Coliseo un corto número de representaciones. Vino á inaugurar el gran teatro en su transformación, quedando substituído el picadero por la escena.

Salvini es una supervivencia del clasicismo.

Es grave y plástico, armonioso y compuesto aun en los arrebatos frenéticos. En ningún caso y por ningún motivo traiciona las leyes inflexibles de su estética. Es un actor decorativo, pero es también un fino comentarista de Sófocles y Shakespeare, aunque esto se aprecie más y mejor en el Ateneo que en la escena. Gustavo Salvini está admirablemente dotado para representar algunas obras de su reducido repertorio. Su figura es gallarda y arrogante; posee una voz armoniosa cuyas inflexiones acarician el oído á medida que ondula en la cadencia del verso. Su rostro es expresivo, los rasgos fisionómicos traducen con eficacia los movimientos íntimos del espíritu en sus alternativas pasionales.

La vida artística de Gustavo Salvini registra un episodio digno de ser recordado. Cuando resolvió dedicarse á las tablas, su padre, Tommaso Salvini, el gran trágico, se opuso á ello enérgicamente. Son notorias las luchas domésticas sostenidas entre padre é hijo. Por último, éste se independizó, para correr el albur de una partida muy escabrosa.

La gloria ya consagrada de Tommaso Salvini llenaba de obstáculos el sendero del joven actor. Una pregunta inevitable, capaz de aplacar los bríos más encumbrados, le agobiaba sin cesar: ¿Es como el padre?

Empero, Gustavo Salvini no cejó en su empe-

ño. Las resistencias de la crítica amenguaron poco á poco, sorprendiendo al mismo padre, guardador celoso de su fama universal. Entonces quiso ver al hijo, comprobar qué había de verdad en los ditirambos de las crónicas. Y el gran trágico, subyugado por la evidencia, abrazó en el hijo á su digno sucesor. Gustavo Salvini había triunfado ante el más severo de sus jueces.

¿Nos atreveremos nosotros á revocar ese fallo?

Y llegamos á Eleonora Duse.

¿Qué decir de ella?

Todo fué extraordinario en su temporada bonaerense. Los imprevistos se sucedieron hasta generalizarse. La intérprete maravillosa, cuyo genio hizo lamentar á Dumas (hijo) que no fuese francesa (1), la reveladora cuyas personificaciones escénicas se impusieron á la crítica del mundo civilizado, la trágica cuyo poder emotivo hizo vibrar y electrizó al público de todos los países, sólo alcanzó entre nosotros el homenaje frío y atildado, sugerido por una cortesía sin convicción de arte ni fervores de admiración comprensiva.

Los que hallaron joven á Sarah en la Opera, descubrieron que Eleonora ya no lo era en el Odeón... ¡Con cuánta verdad decía la Pezzana: «Hace cuarenta años que Sarah Bernhardt es joven en Francia y que yo soy vieja en Italia».

Y como en nuestro país prevalece el criterio de Francia...

Eleonora Duse también nos ha revelado nuestra libertad de conciencia, comprobada en el voto de *L'Abbesse de Jouarre.*

Y á propósito del repertorio, ¡cuántos contrasentidos! Excepto las obras de Ibsen, una de Maeterlinck y otra de Butti, que no pueden temer á la

(1) «Théâtre complet», tomo VII, pág. 104.

censura más meticulosa, la Duse representó en el Odeón obras ya conocidas en ese teatro. Sería curioso investigar por qué *L'autre danger*, no pareciese inmoral representado por Cora Laparcerie, y que interpretado por la Duse tomara ese aspecto, que en realidad no tiene. Dígase lo propio del drama de Pinero *The second Mrs. Tanqueray*.

Es de advertir que nada de todo esto llegó á conturbar á la célebre actriz. Al despedirse, sólo tuvo frases halagadoras para su auditorio. ¿Hubo ironía en ellas?...

Las compañías Coen y Tallaví, italiana la primera y la segunda española, traicionaron sus propias intenciones. Aquélla fué organizada con el propósito de representar exclusivamente obras de Sardou: pretendía descubrirnos un repertorio algo gastadito ya... (En esto, Coen se parece á aquel empresario madrileño que, hace dos años, vino á revelarnos los «tíos vivos», las calesitas).

Mas como los negocios no marcharan según sus previsiones, el señor Coen abandonó... todo lo que pudo abandonar, y la compañía acudió entonces á un recurso infalible: el género libre.

Tallaví llegó á Buenos Aires para «hacer teatro de verdad». Obtuvo un éxito muy merecido con *Los espectros,* pero las ovaciones no guardaron relación con la taquilla. Entonces Ibsen fué desalojado por *El conde de Montecristo*...

En cuanto al género chico, se le vió medrar por empequeñecerse hasta donde cabía, y, justo es reconocerlo, lo ha conseguido. ¡Bien le haya!

Restaríanos hablar del teatro nacional. Sus aspiraciones ocupan y preocupan en el día á mucha gente. El público, aunque desorientado, le sigue con vivo interés, tanto que hace viables cuatro compañías sin contar las suburbanas y las de pro-

vincias. Sin embargo, nada diremos de él en este resumen.

El año dramático de 1907 ha pasado por una serie de alternativas que merecen un estudio amplio y detenido.

Para nuestra escena el nuevo año se inicia, pues, con una interrogante...

Enero, 1 de 1908

FIN

PN
2452
B8P3

Pagano, José León,
1878-
Cómo estrenan los
autores (cronicas de
teatro)
F. Granada
([1908])

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BIBLIOTECA
DE
AUTORES
ESPAÑOLES